معادلة الفكر والنغم

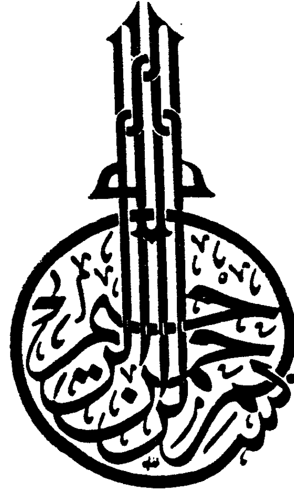
دكتور
صلاح عيد
عميد كلية التربية - ببورسعيد

الناشر
مكتبة زهراء الشرق
ت: ٣٩٢٩١٩٢

رقم الإيداع : ١١٩٨٣ / ٩٦
الترقيم الدولي : .I.S.B.N
977. 57. 89. 15. x

الناشر

مكتبة زهراء الشرق
١١٦ شارع محمد فريد ـ القاهرة
تليفون ٣٩٢٩١٩٢ فاكس : ٣٩٣٣٩٠٩



المقدمة

تعنى المعادلة - كما هو واضح - أن شيئاً يساوى شيئاً آخر أو يتكافأ معه فى المقدار ، وبذلك يمكننا التعامل معهما وكأننا نتعامل مع شىء واحد أو مع نفس الشىء، وأنا أرى أن هذه هى طبيعة العلاقة بين العنصرين الأساسيين فى فن الشعر وهما عنصرا النغم والفكر ، والشاعر الذى يحقق هذه العلاقة ويتعامل معهما وكأنهما شىء واحد هو الشاعر الذى بلغ أقصى درجات النضج الفنى بالموهبة التى صقلها وهذبها المران الطويل .

والحق أن التركيب النغمى للألفاظ على النحو التوافقى أو الدورى الذى تمثل فى وزن وقافية الشعر العربى أو أى شعر آخر يحقق هذا التركيب التوافقى بدرجة من الدرجات هو فى نفس الوقت تركيب للفكر نعود فيه وبه بالضرورة الى أحضان الطبيعتين المتكاملتين الكونية و البشرية بكل ما تضمه من صور جميلة رصينة حكيمة وهذا هو ما عملت على البرهنة عليه فى كتابى : العودة إلى الأصل . ومعنى ذلك أن الشاعر المتمكن من ناصية فنه لن يفتعل المعادلة المشار اليها افتعالاً لأنها كامنة فى طبيعة الشعر نفسه ، لكن تحقيقها هو الذى يحتاج إلى مقدرة خاصة ..

إن الهدم الذى حدث فى العصر الحديث للنغم الشعرى فى الغرب الأوربى ثم انتقل إلى الشرق العربى – وفيهما قيادة الحضارة القديمة والحديثة .. وهو الهدم الكلى أو الجزئى الذى نرى الآن نتائجه – إنما كان هدماً لجوهر الفن الشعرى نفسه ، لأن هدم النغم الأصيل الرصين حرم الشاعر التواصل الطبيعى مع الكون وحركته التوافقيه الأساسية ، وبذلك حرم الفكر فى الشعر من الصور الرصينة الجميلة الحكيمة وجعله يفتعل الصور افتعالا لارابط له ولاضابط ، فابتعد عن الحكمة والرزانة والأصالة فيما نراه فى هذا الشعر من الحشد الهائل لتلك الصور التى تبعد فى الغرابة إبعاداً شديداً .

والواقع أن أصحاب الدعوة إلى هدم النغم الشعرى وهم كثيرون فى هذين المركزين من مراكز الريادة الحضارية القديمة والحديثة - لم يروا العلاقة بين الفكر والنغم علاقة تعادل وتوازن وإنما رأوها علاقة تناسب عكسى بين هذين العنصرين بحيث إذا قل أحدهما زاد الآخر . أى إذا حطمنا النغم أو حتى ألغيناه زاد الفكر وازدهر ونما في القصيدة

هكذا يرى علي سبيل المثال ريكاردو جيبون في محادثاته مع خوان رامون خمينيث أن النغم الشعرى يأتى بالضرورة علىحساب الفكر وتسلسله وتطوره الطبيعى . وبالتالى تخرج الأفكار من بين يدى القافية التى تلوى عنان التطور الطبيعى للقصيده

وها نحن نرى نتيجة هده الرؤية غير السديدة للعلاقة بين النغم والفكر باعتبارهما علاقة تناسب عكسى كما هو واضح فى رأى جيبون وليست علاقة معادلة وتكافؤ .. ها نحن نرى نتيجة هذا التحطيم والإلغاء للنغم الشعرى فى هذا الإغراق غير المحسوب فى الصور الغريبة بل المريضة التى يحاول صاحبها أن يثبت أنه بتخلصه من متطلبات الوزن والقافية او هده الحركة الدورية التى هى حركة الكون نفسه وحركة الده في الجسم البشرى كما يعبر عنها بضات القلب يحاول أن يثبت أنه قد انطلق حراً يبنى من الصور ما يشاء بلارابط ولاضابط . وسنرى فى القسم التطبيقى من هذا الكتاب أن متطلبات النغم الشعرى من وزن وقافية كثيراً ما تفتح للشاعر آفاقاً فى التصوير ما كانت تخطر له علي بال بدون عمله الدائب فى كل لحظة على تحقيق هذا التوازن أو هذه المعادلة بين الفكر والنغم في عملـــه الفنى . وسنرى كيف يحدث التوافق والتآلف الطبيعى الجميل بين متطلب النغم ومتطلب الفكر فى أروع قصائد الشعر العربى وأكثرها صدقاً وتعبيراً عن النفس كما فى قصائد مالك ابن الريب والطغرائى والمتنبى ، وقد عبر الثلاثة تعبيراً حاراً عميق التاثير عن مشاعرهم فى أحرج أوقات الحياة أما قصيدة شوقى فقد أردت

باختيار نغمها القصير بالذات أن أرى مدى تحقق معادلة الفكر و النغم فى هذا البحر الصغير من بحور الشعر العربى بعد أن طال وقوفنا أمام البحور الطويلة ، وذلك فى واحدة من أجمل الشوقيات "حف كأسها الحبب" .

إن المعادلة وليس التناسب العكسى بين عنصرى الشعر من فكر ونغم هى التى تقف وراء العلاقة الطبيعية والحقيقية بين هذين العنصرين ، وأرجو أن أبرهن عملياً من خلال هذه القصائد الأربع من تاريخ الشعر العربى من أقدم عصوره حتى أحدثها على هذه القضية أو على أن العنصرين متكافئان فى العمل الفنى الدقيق للشاعر الكبير .

وداع الحياة لمالك بن الريب

من المسلم به أنه إذا كان انفعال الشاعر صادقاً وعميقاً وحاراً فإن التآلف بين الفكر او النغم والفكر يكون تلقائياً وسريعاً . والقصيدة التى سندرسها الآن مثال فريد على تآلف النغم والفكر لسبب بسيط ومؤلم كذلك هو أن صاحبها (مالك بن الريب التميمى) يرثى نفسه ! بعد أن أصيب فى رأسه فى إحدى الغزوات التى خاضها مع جيش سعيد بن عثمن بن عفان وهو بباب خراسان - والقصيدة تروى المأساة بتفصيلاتها الدقيقة المؤلمه .. إنها مأساة الصراع بين دواعى الحياة الاجتماعية ودواعى الحرب ، لقد استجاب الشاعر للثانيه مضحياً بالأولى .. ضحى بالسعادة الأسرية فى سبيل غاية أكبر وأبعد فى نظره ، وإذا به يكشف عن مكنونات نفسه كشفاً بسيطاً عميقاً قوياً مؤثراً غاية التأثير فى هذه القصيدة التى سنعمل على رؤية العلاقة فيها بين الفكر والنغم على خلفية هذا الموقف الفريد فى الأدب العربى كله وربما فى الأدب العالمى

والقصيدة كلها تعبير عن الخسرة .. حسرة الشاعر على نفسه ووطنه وأهله وماله . وبالجملة على عناصر سعادته الأسرية والاجتماعية ، ولكنه مع ذلك ليس نادم على التحاقه بالجيش ، فهو قد باع الضلالة بالهدى . ومعنى ذلك أنه توجه للحرب طائعاً مختار مقتنعاً أشد الاقتناع بالمبدأ الذى يحارب من أجله .

لقد استراح الشاعر إلى بحر الطويل وقافية الياء وهو بحر فيه من سعة المدى الموسيقى ومن هدوء الإيقاع ما يتناسب حقاً مع موضوع القصيدة ، وقافية الياء فيها من اليسر والهدوء أيضاً ما يناسب جوها .. وهل شغل الشاعر نفسه فى هذا الموقف المأساوى الأليم باختيار بحر أو قافية ؟ لقد تجاوب النغم تجاوباً تلقائياً مع الفكر فى هذا الموقف ، وأنتج هذا العمل الفنى الفريد حقاً :

ألا ليت شعرى هل أبيتنّ ليلةً

بجنب الغضى أزجى القلوص النواجيا

فليت الغضى لم يقطـــع الركب عـــــــرضه
وليت الغضى ماشى الـــــركاب لياليا

لقد كان فى أهــــل الغضى لــــــو دنا الغضى
مــــــزار ولكـــن الغضى ليس دانيا

فيازيـــــد علّلنى بمــــن يسكـــــــن الغضى
وإن لم يكـــــن يريـــــد إلا أمانـــيا

في هذه المجموعة من الأبيات هذا الحنين العميق إلى أرض الوطن يعبر عنه تكرار اسمه تكرارا تحس منه أنه يؤدى وظيفته عند الشاعر .

إن عناصر الفكر فى البيت الأول هى هذه الليلة . وهذا المكـــان المعين (الغضى) وهى هذا الفعل البسيط الحبيب من سوق الحيوانات الصحراوية إنها الزمان والمكان والفعل الإنسانى فى هذا " المتصل " الزمانى المكانى أو هـــذه الخلفية " الزمكانية " التى يجرى عليها هذا الفعل الذى أصبح أمنيــة عزيـزة غاليـة لأن هـذه الخلفية نفسها مستحيلة الآن .

وهذه الاستحالة هى التى تثير الشفقة والألم والمعنى بعناصره من الزمان والمكان والفعل الإنسانى تؤديه كلمات موقعة حروفها على النسق النغمى لهذا البحر الواسع الذى تتهادى إيقاعاته برزانة وهدوء .

وفى البيت الثانى يناظر الشاعر فى شـطره الأيمـن بين المكـان الـذى تقطع مسافته "فليت الغضى لم يقطع الركب عرضـه " وبـين مسير هـذا المكـان نفسـه مع الركب " وليـت الغضـى ماشـى الركـب لياليـا " إنـه يتمنـى فـى الأول أن لـو كـان المعكس - وهو رحيل ركبه من هذا المكان - لم يحدث ، وفى الثانى يتمنى أن لو كان المستحيل قد وقع وهو أن الغضى نفسه قد سار مع الركب ولو بضعة ليال أرأيت تعبيراً أجمل أو أبدع من هـذا التعبير عـن التعلـق بـالوطن . أو تصويراً للنـدم علـى مغادرة المكان أشد تأثيراً فى النفس من هذا التصوير ؟ وإذا كان الشق الأيمـن يحـوى

معنى عادياً فإن المعنى الذى يحتويه الشق الأيسر معنى نادر حقاً ، ومعادلة الفكر والنغم إنما تتحقق بشكل رائع فى قوله " وليت الغضى ماشى الركب لياليا " ذلك أنهما تعود بالفكر إلى طفولته الجميلة التى يعامل فيها الأشياء معاملة الأحياء ، فالغضى يتحول من مكان إلى إنسان له إحساس وإرادة ، ويتضاعف عمق العبارة وجمالها باقتران المكان بالزمان أو بهذه الليالى التى كان الشاعر يتمنى أن يقضيها الغضى مسايراً لركبه حتى لا تبعد المسافة بينه وبين هذا المكان العزيز كل هذا البعد . وكلمة الليالى نفسها لها إشعاعها الحزين المتناغم مع هذا الجو الذى يشهد الشاعر فيه مأساته ويحس إزاءها بهذا القدر من ندم على مغادرته لمكانه التى أدت إلى وشك مغادرته للحياة نفسها بكل من فيها من أهل وأحباب يضم هذا المكان العزيز شملهم .

وهكذا يحقق الشاعر كل هذه المعانى العميقة المؤثرة فى نفس الوقت الذى يحقق فيه هذه الرحلة الموفقة إلى قافية البيت أو أشد المواقع حساسية لتلاقى الفكر والنغم ، عبر هذه الإيقاعات التى يؤدى بها الترتيب المعين لكلماته محققاً هذه المعادلة الخالدة التى يرضى فيها طرفيها وكأنه يرضى طرفاً واحداً لأن الاثنين أصبحا بهذا التعادل بينهما كلا واحدا وهى مرتبة لايصل إليها الشاعر إلى بعد أنه يبلغ أقصى مراحل نضجه الفنى على الإطلاق

ونأتى إلى البيت التالى :

لقد كان فى أهل الغضى لو دنا الغضى

مزارٌ ولكن الغضى ليس دانيا

لعل أبرز ما يلفتنا فى تركيب هذا البيت هو استعمال الشاعر لحرف الجر فى " حيث المزار فى أهل الغضى وهذا توفيق لايستهان به فى هذا الموضع فالمزار يحمل مفهوم المكان المكرم العزيز . وهذا الحرف يمنح المعنى عمقاً أو بعداً ثالثاً ويتناسب تماما مع المزار التى على فيه الشاعر قيمة المكان وأهله

والمتأمل للتركيب الدقيق لبيت الشعر من الطبيعي أن يتساءل ماذا لو ان مقتضيات النغم قسرت الشاعر على أن يستعمل حرفاً آخر كاللام مثلاً محولة التركيب إلى قوله " لقد كان لأهل الغضى مزارا إن المعنى متقارب بلاشك ، ولكن البعد الثالث أو العمق يكون قد زال فوراً من تركيب البيت . لاشك أن الشاعر كان سيحاول إعادة تركيب البيت من أجل ألا يحرمه هذا العمق . ولاندرى كيف يمكن أن يكون عليه وضعه النهائي . لكنني مرة أخرى أقف متأملاً هذه التلقائية في تجاوب الفكر والنغم معاً وفي تحققهما معاً ، بحيث يحقق الشاعر المعنى الذى يرضيه مع النغم الذى يلتزم به في نفس الوقت

نأتى الآن إلى المعادلة الجميلة الجليلة بين حرية الفكر وبين قيد النغم . بين حرية الجزء وقيد الكل . لنرى شاعرنا في هذا البيت يوفق بين الحرية والقيد ، بين الذات المتميزة وبين النمط الموسيقى السائد الذى يخضع له كل الملتزمين به من الشعراء ، ونترك الجملة الأولى التى وقفنا عند هذا الملمح في تركيبها لنرى القافية تنادى الشاعر ، ولنراه يتجه إلى النغم أو إلى القيد عبر حريته هو محققاً الاثنين معاً .. محققاً حركة النغم الدائرية المتجهة إلى المستقر الواحد للقصيدة كلها ومعبراً عن أسفه هو لأن " الغضى " ليس دانياً . أرأيت أجمل من تحقق العنصرين معاً في هذا الفكر البسيط بساطة الطفولة وتلقائيتها وسذاجتها الجميلة ؟

ولعل ملمحاً أخر من ملامح توفيق الشاعر في تركيب البيت يبدو في هذا التكرار لاسم الغضى ثلاث مرات .. هذا التكرار الذى يحقق له الراحة النفسية المتمثلة في ذكر اسم المحبوب .. إننى أرى هذا التكرار يعبر عن مدى حرية الشاعر - داخل النمط الموسيقى - في التعبير عن نفسه ، وهى الحرية التى كلما زاد مقدارها .. مع التزام الشاعر بمقتضيات الموسيقى - كلما كان ذلك دليلاً على تمكنه من فنه .

إنه يحقق ذاته ويحقق النمط السائد معاً فى نفس الوقت وبنفس الكفاءة ، وهذه هى معادلة الفكر والنغم فى أبسط وأجلى صورها .

ثم لنتأمل البيت التالى :

فيازيـــد عللنى بمـن يسكـــن الغضى
وإن لم يكــــن يازيـــد إلا أمانيـــا

وهنا أيضاً نرى حرية الفكر .. انطلاقه الذى يبدو لنا فى خط مستقيم معبراً بكفاءة عن ذات الشاعر .. نراها متعادلة مع مقتضيات النغم الدائرى النظم ، ذلك الإيقاع المحسوب المنتهى بنقطة نغمية واحدة عبر القصيدة كله نسميه القافية .. لقد كرر الشاعر ذكره لأسم المكان الحبيب هنا أيضاً بعد المرّات العديدة فى الأبيات السابقة محققاً الوظيفة النفسية الهامة لهذا التكرار ، وهو فى هذا البيت يحقق نفس الوظيفة عن طريق تكرار اسم أحد أحبائه فى هذه المحنة وهو زيد .. وزيد هذا كما هو واضح من البيت - يعرف ساكنى الغضى الذين يريد الشاعر أن يعلله بهم ، فهو امتداد لهم إذن ، وهو قادر على أن يصل الشاعر بهم ذلك الوصل العاطفى الذى يحبه ، والذى يكتفى منه بالأمل المستحيل وإذا كنت قد اعتبرت تكرار اسم الغضى جزءاً من حرية الشاعر فى الفكر مع المتطلب النغمى الذى يلتزم به بمحض إرادته فإنى أرى تكرار اسم هذا الإنسان على نحو ما بساكن الغضى امتداداً لهذه الحرية التى يمارسها الشاعر وسط مقتضيات القيد الموسيقى .

والشاعر فى هذا البيت شأنه فى الأبيات الثلاثة السابقة لا يزال يتحرك بين الممكن والمستحيل واصلاً بينهما بهذا الخيط الرفيع من الأمل الذى يدرك أنه لن يتحقق لكنه يجد الراحة النفسية فى هذا الخيط ذاته بينهما وهو فيما يلى ذلك من الأبيات يعرض قصته مع أهله فى موقف الوداع منطلقاً من خطابه لزيد :

ألم ترنى بعـــت الضــــلالة بالـــهدى
وأصبحـــــت فى جيش بن عفان غازيـــاً

إن الشاعر هنا يستمر في تحقيق راحته النفسية على مستوى أخر هو تبرير العمل الذى أقدم عليه حين فضل الدولة على الأسرة . ومما يرجح كفة الدولة هنا عنده قيامها على أساس الدين .

ونرى الشاعر في القصيدة كلها مقتنعاً بما أقدم عليه أكثر من حزنه على فقد مسرات الحياة الأسرية . وفى هذا البيت يتمثل لحظة الحسام الصراع فى نفسه بين الأسرة والدولة بقوله : إنه باع الضلالة بالهدى بانخراطه فى جيش ابن عفان ففى الشطر الأيمن من البيت هده القيمة السلوكية فى مفهومها العام من بيع الضلالة بالهدى . وفى الشطر الأيسر التمثل الخاص لهذه القيمة فى التحاق الشاعر بهذا الجيش . ونحن فى هذا البيت وفى الشعر بوجه عام يسرنا بل يفتننا تحقق الحرية والفكر والقيد الموسيقى فى نفس الآن . أو يسرنا تحقق الحرية برغم القيد أو مع القيد .

لقد عبر الشعر بكل حرية وسلاسة وبساطة عن اقتناعه برجحان كفة الدولة فى نفسه على أساس العقيدة الدينية الراسخة فيها فى الشطر الأيمن . وفى الشطر اليسر واصل هذ التعبير مجسدا هذه الفكرة بكونه أصبح غازياً فى جيش ابن عفان .

إن " غازياً " هذه وكل ماوصّل إليها هى التى تحقق هذه المعادلة الرائعة من الفكر والنغم .. من الحرية والقيد .

دعانى فى الهوى من أهـــل ودى وصحبتى
بـــــذى الطبســين فالتفـــت ورائيـــ

أجبـــت الهوى لما دعــــــانى بزرفرةٍ
تقنعـــت منهــــا أن ألم ردائيــــا

هذه الصورة المعبّرة التى يرسمها الشاعر من خلال القيد الموسيقى فى البيتين هى مقدار الحرية التى قابل بها هذا القيد أو طوعه لها تطويعاً مثيراً للإعجاب . ونحن

فى البيتين أمام فعل ورد فعل من دعوة الهوى .. من دعوة " الامتداد النوعى " الذى تحققه الحياة الأسرية ، ومن استجابة الشاعر .. إن كل ما فعله هو أنه التفت وراءه هذه اللفتة البسيطة الحاملة لكل معانى التمزّق النفسى الذى انحسم إنحساماً نهائياً فى المضى إلى الأمام ، ومن هنا تأتى قيمة هذه اللفتة الخلفية .. هذه النظرة التى فيها كل شئ ، إنها لفتة إلى الماضى أو إلى ماسيكون ماضياً بعد لحظات معدودة ، والمهم هنا هو أن القافية " وراثيا " هى التى تحقق كل القيمة الفنية للبيت .. انها القيد الرائع الذى يحقق الشاعر معه أقصى قدر من التعبير العميق الدقيق الموحى إيحاءاً عظيم الغنى.

إن القافية لم تعد هنا قيداً وإنما أصبحت جناحاً يحلق به الشاعر فى أفق المعنى لاتعدل بساطته إلا قوة وعمق هذا الإيحاء .

وفى البيت التالى يتجاوز الشاعر هذه اللفتة الورائية التى كانت كافية وحدها لحمل كل المعانى فى هذا الموقف ، بتجاوزها إلى إجابته هذا الهوى الأسرى الدافئ بتلك الزفرة التى " تقنع منها أن يلم رداءة " .. وأنت تتأمل كلمة " تقنعت " هنا فتراها تنصرف أكثر ما تنصرف إلى القناع .. لقد تقّنع من هذه الزفرة التى أراد أن يخفيها عن الأهل والأحباب بأن يلم رداءه استعداداً للرحيل وحسماً للموقف ومداراة لما به من صراع نفسى هائل وها هى " القناع " تمهّد تمهيداً فنياً للرداء أو لهذ القافية التى تحقق بدورها حرية الشاعر فى التعبير الدقيق عن نفسه ، وهى لَمّ ردائه وجذبه إليه فى هذا الموقف الصعب .. إن حرية المعنى وقيد الموسيقى يتحدان هنا اتحادهما الموفق الجميل أو يكونان هذه المعادلة التى هى كل الفن الشعرى .

وفى البيت التالى يصل الشاعر مباشرة إلى الحدث الذى فصل بينه وبين أهله وبين الحياة نفسها فصلاً لارجعة فيه فقد أصيب فى الحرب إصابة قاتلة :

لعمرى لئن غالـــــت خــــــراسان هامتى

لقد كنـــــت عن بابى خراســـــان نائيـــا

فى الشطر الأيمن يقرر الشاعر الحدث الحاسم وفى الشطر الثانى يظهـر أثر الصراع النفسى الذى تعرض له بـين الإقـدام علـى الحـرب والإحجام عنهـا .. بـين مسرات الامتداد النوعى العاجلة القائمة بالفعل وبين أمل الامتداد الشخصى الآجـل فى الحياة الأخرى فائزاً بالرضون السماوى .. إنه يرتب الحـدث الحـالى وهـو إصابـة الحرب على الحدث السابق وهو اختياره هذا السبيل بمحض إرادته .. لقد كان نائيـاً جداً عن خراسان .. عن هذه الأرض التى يلقى فيها الأجل ، ولكنه هو الـذى قطـع هذه المسافة الشاسعة بقدميه وبإرادته الحرة لم يقسره علـى ذلـك أحـد .. إن مسـحة الندم لتظهر جلية واضحة فى الشطر الأيسر من البيت .. إنه ندم تلقـائى جـداً يعـبر عن أحد جانبى الصراع الذى مزّق نفس الشاعر بين الدنيـا والديـن .. بـين الأسـرة والدولة .. بين الضلال والهدى ..

إن الشاعر هنا يربط مأساته بالمكان .. بخراسان ، فخراسان هى التى غـالت هامته ، وهذا الربط الذى نسميه تشخيصاً للأشياء وتحويلاً لها إلى أحياء هو مما تؤدى إليه العودة باللغة إلى أصلها النغمى فى الشعر ، لأن هذه العودة هى عودة إلى الفكر الإنسانى، إلى بداياته .. إن الإنسان فى الشعر يتحول بالضرورة إلى طفل " يؤنسن " الأشياء حتى يفهمها ويتجاوب معها .. إنه يرى فى الأشياء ذاتاً كذاته لكـى تكـون بينها وبينه تلك الصلة التـى لا يفهـم قيامهـا بغـير هـذه الأنسـنه .. هـذا فـى جـانب تصوير الحدث ، أما فى جانب الانفعال التلقائى الذى كان الانسـنة المباشـرة لـه فـى الشق الأيسر من البيت فنحن نرى بابى خراســان ونـرى الحسـرة المتمثلـة فـى عـدم احتفاظ الشاعر بهذا النأى عنهما .

وهذا الشاعر يبرز لنا أهم مافى مكان المأساة بالنسبة إليه ، وهذا الأهم هـو بابا خراسان لأن فتح هذا البلد هو بغيته ، وهو قد وقف إذن دون بابى المدينـة التـى

كان فتحها قصده وقصد الجيش الذى حارب معه ، فليس فى كل خراسان شىء يهمه إلا بابها ، إنه لم يهتم إلا بهذا الباب ! تصور معنى هذا الشطر الأيسر من البيت وقد خلا من صورة البابين ، وتصور أن الشاعر قد قال على سبيل المثال :

لقد كنت يوماً عن خراسان نائيا

لاشك أنك أحسست على الفور بهبوط المعنى وخروجه من دائرة اللون والطعم المميز إلى تلك الدائرة الواسعة التى يتشابه فيها مع كثير من الأشياء التى لا طعم ولا لون ولارائحة لها ! فكلمة بابى خراسان هنا تحققت فيها معادلة المعنى والنغم حين حققت الأثنين معاً فى نفس الآن ، أما كلمة " يوماً " التى أبدلناها بها فأى عين وأى أذن لها بصر بالفن الشعرى ستراها قد جاءت لما يسمونه إقامة الوزن . أما غنى الدلالة .. إما إثراء الصورة وتعميقها ونفاذها إلى أعماق النفس فليس لها من هذا كله نصيب .. إنها كلمة تختل فيها معادلة الفكر والنغم لأنها إنما تحقق الثانى ولاتفعل الكثير لتحقق الأول ، والشعر القيم هو الذى تتعادل فيه الكفتان معاً !

وحسرة الشاعر فى هذا الموقف الفريد فى مأساويته فى الأب العربى كله وفيما نعرفه من الأدب العالمى هذه الحسرة تستمر فى الأبيات التالية : -

فللـه درّى حيـن أتـرك طائعـاً
بنىّ بأعلـى الرقمتيـن وماليـا

ودرّ الظبـاء السانحـات عشيـةً
يخـبرُن أنى هالـك مـن ورائيـا

ودر كبـيرىَ اللذيـن كلاهمـا
علىّ شقيـق ناصـح إذ نهانيـا

ودر الهـوى من حيـث يدعو صحابه
زدٌ لـجـاجـاتـى ودٌ انتهاـ ـا

ودرّ صبيّ الذين تعلقا
بثوبي وقد أدركت أن لا تلاقيا

أترى معي هذا القدر الكبير من حرية الفكر وانطلاقه عبر هذه الأبيات في خط مستقيم من تعبير الشاعر عن أدق الخلجات النفسية .. إننا أمام نفس كبيرة سمحة لايذهب بها الجزع برغم هول الموقف كل مذهب ، ولها مع الحسرة العميقة هذا الرضى وهذا القبول بكل شئ . إنه راض عن نفسه مع ذلك فيما فعل ، وحتى عن هذه الظباء التي كان سنوحها في هذا الوقت نذيراً بنهاية حياته ، وهو راض عن امتداده السابق واللاحق في الحياة . وفي أبويه وفي ولديه في حرص الجميع على نهيه عن هذه السفرة وفي منعه من القيام بها ، إن تكرار " لله درى " ودر كل من أشار إليه هو صورة من صور هذه الحرية في التعبير عن الذات تماماً كما اعتبرت تكرار اسم الغضى صورة من صور هذه الحرية . لأن في كليهما تعبيراً صادقاً دقيقاً عن خلجات الشاعر النفسية ، وهذا التسلسل في رسم جزئيات الموقف هو هذه الحرية التي أقول أنها السمة الأساسية في جانب الفكر في مقابل القيد الذي هو السمة الأساسية للموسيقى أو لمقتضيات التنظيم الموسيقي للألفاظ .. إنها الإيحاء بالانطلاق في خط مستقيم في نفس الوقت الذي يدور الشاعر فيه حول القافية الواحدة وعلى مسافة محددة منها ممثلة في الوزن .. والشاعر المطبوع هو الذي يحقق ذلك بكفاءة واقتدار .

إن هذه المجموعة من الأبيات هي معرض للنفس السمحة الكبيرة لأن الشاعر فيها يتقبل كل أفعاله وكل ما ومن حوله قبولاً حسناً برغم هذه الحسرة التي تطل من خلال الأبيات ومن خلال الصراع الذي ذكرناه .

والشاعر ينتقل من أبويه وولديه إلى سيفه وجواده ويصور والدته وابنته في لقطتين أكاد لا أحتمل التعرض لهما لشدة ما يحدثانه في النفس من ألم ، بل لعلى لا

أبالغ إذا قلت أننى قد ندمت بعض الندم على اختيار هذه القصيدة للتحليل ولالتماس معادلة الفكر والنغم فيها لشدة وقع معانيها على النفس !!

تذكرت من يبكى عليّ فلــــم أجـــــد
سوى السيـــــف والرمـــــح الردينيّ باكيا

وأشقـــــر خنذيـــذ يجـــــر عنانـــه
إلى المـــــاء لم يتـــــرك له الدهـــــر ساقيا

يقـــــاد ذليـــــلاً بعد ما مـــات ربه
يبـــــاع بوكـــــس بعد ماكـــــان غاليـــا

ولكـــــن بأطـــــراف السمينة نسوةُ
عزيـــــز عليهـــــن العشيـــــة مابيـــا

تركت بهـا شمطـــــاء قد دق عظمها
تعـــــدُّ إذا ما غبـــــت عنهـــا الليـاليا

تقول ابنتى لمـــا رأت وشـــك رحلتى
سفـــــارك هـــــذا تاركـــــى لا أباليا

عملنا الرئيسى فى درس الشعر فى هذا الكتاب يقوم على التعادل بين حرية الفكر وتميزه فى مقابل قيد النغم وعموميته ، وأنا أرى الشاعر موفقاً هنا فى إحداث هذا التعادلا بين عنصرين الشعر الرئيسين ، والأبيات الستة فى هذه المجموعة تنقسم بالتساوى بين السيف والجواد من ناحية وبين الجانب النسائى خاصة من أهل الشاعر ، فى القسم الأول يبدو له أنه لن يبكى بعد وفاته إلا سيفه وجواده فى هذا المكان المقفر الذى قدر له أن يلقى منيته فيه ، ثم يتذكر أنه سيبكى عليه من أهله تلك النسوة اللائى يعز عليهن ما أصابه وخاصة والدته ، ولعل أبرز مافى تميز الشاعر الذى هو صورة لحريته فى التعبير من خلال القيد الموسيقى ذلك الصدق وتلك البساطة الشديدة التى تجعل المعنى يمس شغاف القلب مساً ويحرك فيه كوامن

الأسى والشجن أية بساطه وأى صدق أكبر وأعمق من قوله إنه تذكر من يبكى عليه فلم يجد إلا السيف والرمح باكياً وهذا الجواد الذي يجر عنانه الى الماء جراً وقد افقده الدهر ساقيه . إن البيت الاول في نظرى بيت عادى مع أنه يحمل طفولة الشعر وطفولة الفكر فى أنسنة الأشياء تلك القضية التي ناقشناها فيما سبق . ولكن تأملنا للبيت التالى يجعلنا أمام لوحه مرسومة بريشة بارعة كل البراعة هنا لهذا الجواد الذى يجر عنانه الى الماء بعد أن فقد صاحبه وساقيه . إن الشعر حقا رسم ناطق : فى الجزء الأول للبيت صورة للجواد نفسه ذلك الاشقر الخنذيذ بلونه وقوته واصالته وفى الجزء الثانى حركة الجواد التى يجر فيها عنانه نحو الماء ذلك العنان الذي انحدر الى الأرض موحياً بالإهمال الذي طرأ عليه ولكن الشاعر لا يتركنا عند هذا الحد فلازال هنا حيز موسيقى يجب ان يملأ ، وقد ملأه الشاعر وحقق وصوله إلى القافية بهذا التعليق الذى به رسم الصورة .. لقد اعطاها بهذا التعليق لمسه فنية تبين كيف يمتاز الشعر عن الرسم باعتبار الشعر رسما ناطقاً ..

واللوحة الفنية كانت ستعرض لك الجواد وهو يجر عنانه إلى الماء موحية إليك بمأساته بالالوان الحزينة الشاحبة للمكان الخالى من صاحب الجواد . لكن الشعر بهذه الكلمات التى تحتل هذا الحيز الموسيقى الأخير فى البيت والتى تحقق معاً رسم الصورة وما يقتضيه النغم فى الشعر قد عبرت عن كل هذه الالوان والظلال والإيحاءات لقد حققت هذا بتعادل الحرية والقيد . بتعادل الفكر والنغم معاً برمية واحدة .

وكلما تأملت هذه الصورة وجدت فيضاً من الإيحاءات لاينتهى مدده ، إن فيها تلك العلاقة الحميمة بين الإنسان والحيوان . وفيها تقلب الحياة والأيام ، وفيها مأساة النهاية وشحوبها وإنعكاسها على الاحياء جميعاً لافرق بين إنسان وحيوان !.

والشاعر يترك العنان أكثر لفكره فيرى جواده وهو يقاد ذليلاً بعد موت صاحبه ليباع بثمن بخس . وليلقى الذل بعد العز . والمهانة بعد الإكرام ، إنه يستمر

فى تصوير مأساة الحيوان وقد جار عليه الزمان بهذه المعادلة من الحرية والقيد ، من الخصوصية والعمومية .. من الفكر والنغم وهو يستمر فى تصوير حال جواده بعد وفاته ملزماً نفسه بالحركة الايقاعية الدائرية فى اتجاهها نحو نقطة نغمية واحدة فى القصيدة كلها.

يقـــــاد ذليـــــلاً بعد مامـــــات ربه

يبـــاع بوكـــس بعـــــدما كان غاليــــــا

ولكن هذا البيت لايقارن مطلقاً بالبيت السابق روعة وعمق تصوير وتأثير، مع أن جر الجواد عنانه إلى الماء ليست فى شدة هذه البيعة التى نقلته من عز إلى هوان . وفى اعتقادى أن سبب ذلك يرجع إلى أن خلفية الصورة فى البيت السابق تصلنا بالطبيعة وبالدهر ، بالمكان والزمان معاً ، فهذا الماء فى الصحراء الواسعة. وهذا الحيوان الذى ترك وحيداً فى هذا البراح ، ثم تعليق الشاعر الذى وصل ذلك بالدهر – هذه الكلمة الكبيرة العميقة – كل ذلك مــح صورة هذا البيت رحابة لانهاية لها وعمقاً بالغاً ، بينما صورة البيت التالى أضيق من ذلك وأكثر تسطيحاً بكثير . إنها صورة السوق والبيع والشراء وتبديل العز بالذل .

والشاعر فى هذه الأبيات الثلاثة يتبين له أنه مخطئ فلن يبكى عليه سيفه ورمحه وفرسه فحسب ، وإنما سيبكيه أيضاً نسوة بأطراف السمينة يذكر منهن والدته وابنه :

ولكـــــن بأطـــــراف السمينة نســـــوةٌ

عزيـــزٌ عليهـــــــن العشيـــــة مابيــــا

تركـــــــت بها شمطــــــاء قد دق عظمها

تعدّ اذا ما غبـــــــت عنهــــــا اللياليـــا

تقـــــول ابنتى لمـــــا رأت وشك رحلتى

سفــــــارك هــــــــذا تاركى لا أباليـــا

إن قيمة البيت الأول فى هذه المجموعة هو فى هذا الاستدراك وفى هذا الجمع بين المكان والزمان بين" السُّمينة والعشيَة لقد انتقل الشاعر بفكره من مكانه الذى قدر له أن تخبو فيه شعلة الحياة إلى ذلك المكان الآخر بينما الزمان واحد فى المكانين هو هذه العشية ، وأنت لاتشعر أن العشية إنما جاءت لمجرد ملء الفراغ النغمى . وهذه هى المقدرة الحقيقية للشاعر وهى ألا يجعلك تحس أنه يرضى جانب النغم غير ملق بالاً إلى جانب الفكر . إنه يرضى الجانبين معاً على نفس المستوى فى نفس الوقت ، فالعشية تأتى محققة للنغم من ناحية ومحققه لرسم الصورة الشعرية الموفقة من ناحية أخرى . وهى موفقة لا لأنها تقرن الزمان بالمكان فقط كما اسلفنا وإنما لأن العشية تضيف بسوادها لوناً مناسباً للصورة الحزينة التى يرسمها الشاعر .. إنها لفظة مناسبة تماماً لمكانها النغمى والتصوير ..والشعر اختيار للفظ المناسب، وكلما كانت حساسية الشاعر تجاه الألفاظ أقوى كان أكثر توفيقاً فى عمله الفنى ، ولهذا ترانا فى تأملنا لمعادلة الفكر والنغم نقف أمام اللفظ الواحد فى أكثر الأحيان وربما نقف أمام الحرف الواحد كما فعلنا أمام حرف الجر " فى " فى الأبيات الأولى من هذه القصيدة .

وهيا بنا نتأمل البيت الثانى فى هذه المجموعة :

تركت بهـــا شمطـــاء قد دقّ عظمهـــا

تعــد - إذا ماغبــت عنهـــا - اللياليـــا

يحتوى هذا البيت على صورة وحركة يتقاسمها شطراه .. ولا ارى توفيقاً أكثر للشاعر من اختيار دقة العظام للإيحاء بطعون هذه الأم فى السن ، لقد حقق بهذه اللقطة الفنية البارعة معادلة الفكر والنغم فى شطر البيت الأيمن تحقيقاً رائعاً .
وكان يمكن أن يتم هذا الشطر بقوله : خائرة القوى على سبيل المثال ويكون الشطر على النحو التالى :

تركت بها شمطاء خائرة القوى

ولكن لقطة دقّة العظام لقطة بارعة فريدة فى روعتها هنا ، ويمثل هذا الاختيار يحقق الشاعر خصوصيته الفكرية وفى نفس الوقت مقتضيات النغم العام كما ذكرنا .. يحقق الحرية مع الالتزام بالقيد بل يصبح هذا القيد النغمى أو ما نسميه قيداً جناحاً يحلق به فى أفق الحرية والإبداع ، فإذا انتقلنا من الصورة فى شطر البيت الأيمن إلى الحركة فى شطره الأيسر رأينا لقطة موحية بعمق المأساه ممثلة فى هذه العجوز التي تعد الليالى إذا غاب عنها ابنها فكيف إذا دام غيابه الى الأبد ؟ إنها لقطة حقق بها الشاعر معادلة الفكر والنغم بكل اقتدار حين وصل إلى قافية "اللياليا" عبر هذه الصورة المتحركة الموحية بعمق المأساة فى جانب الأم ، وجاء تركيبه اللغوى لها سلساً كل السلاسة مع هذه الجملة الاعتراضية الواقعة بين "تعد" و"اللياليا" وهى قوله . إذا ما غبت عنها .

إن مقتضيات التركيب الموسيقى للشعر لاتجبر الشاعر على شئ كما نرى هنا ولا تتحكم فى حركته الفكرية ، بل هى على العكس من ذلك تساعده وتلهمه وتفتح له افاقاً لم يكن يحلم بها على الإطلاق ، لأن النغم يستدعى الصورة باعتبارها القرين الطبيعى له فى لغة الفطرة الأولى .

لقد كان على الشاعر أن يتم بيته موسيقياً بشطر ينتهى بالياء الممدود . وتحرك فكرة باحثاً عن هذا الإتمام الإيقاعى المنتهى بهذه الياء . وجاء ذلك كما نرى مرضياً تماماً للاثنين (الفكر والنغم) .

ثم دعنا نتأمل البيت الثالث فى هذه المجموعة :

تقول ابنتى لمـــا رأت وشـــك رحلتى

سفـــارك هـــذا تاركى لا أباليـــا

ونحن نلاحظ التناسب بين شطري البيت لأول وهلة بين اليقين من جانب الأب ، وبين اليقين من جانب ابنته .. قد أصبح رحيله امراً واقعاً لاشك فيه ولا محيد عنه ، وأصبحت الفتاة على يقين تام بأنها فاقدة لأبيها لامحالة . هذا اليقين من

الجانبين في شطرى البيت هو ما يمنح البيت تناسباً رائعاً ، وتتركز براعة الشـاعر فـي معادلته بين الفكر والنغم في الشطر الأيمن من البيت في كلمـة صغيرة واحـدة هـي "وشك" في قوله " وشك رحلتي " ؟إن اختيار هذه الكلمة فـي هـذا الموقـف ، وفـي هذا الموضوع يحقق هذه المعادلة تحقيقاً رائعاً ؛ فهي تؤدى دورها النغمى فـي تركيـب البيت ، وفي نفس الوقت تصور اليقين الكامل في رحيل الشاعر المحارب .. لقد أعد كل شئ للرحيل وهو الآن مقبل فعلاً على بدء رحلته ، وقد أخفقـت كـل محـاولات أهله في ثنيه عن عزمه ..

فإذا انتقلنا إلى الشطر الأيسر ، إلى يقـين الفتـاة المأسـاوى المؤلم بفقـد أبيهـا وجدنا اختيار الشاعر لكلمة " تاركى" التى تعبر بدقة بالغة وكفـاءة عاليـة عـن هـذا اليقين ..إن كلمة الترك هنا كلمة موفقة تماماً وغنية بالإيحاءات إلى حد كبير بكل مـا تحمله من معنى البعد والوحدة والعذاب والهوان ، فإذا انتقلنا إلى جارتها "لاأباليـا" وجدنا هذه المعادلة متمثلة فيها أكثر وأكثر ، لأنها تؤدى دورها كمستقر نغمـى فـي البيت وفي نفس الوقت تعبر عن حسرة الفقد الأليم للأب ، ذلك الفقد الذى لم تعد الفتاة تملك له دفعاً بعد أن أخفقت كل الجهود في تحويل أبيها عن عزمه ، لكن هـذا الشطر نفسه يحمل محاولة أخيرة يائسة بائسة إلى أقصى حـد فـي هـذا المجال .. إنها تحاول إخافته من وقوع المصاب دون جدوى.

ولعلنا لاحظنا هذا التآلف الموسيقى الجميل بين قافية هذا البيت وبـين قافيـة البيت السابق .. وبين "لاأباليا" وبين "اللياليا" إنه توافق نغمى جميل.

ويعود الشاعر مرة أخرى إلى حاله ، وقد أدرك أنه على وشك الرحيـل مـن الحياة بأسرها ، إنها لحظات رهيبة رهيبة يصورها الشاعر بهدوء بالغ ممزوج بالحسرة ولايزال للمكان دوره البارز الهام في هذه القصيدة حتـى إن الشـاعر حين يبـدو لـه "سهـيـل" يبدى ارتياحه لأن سهيلاً إنما هو نجم " يمانى " :

ولنـقرأ الأبيـات الأخيرة في هذه القصيـدة :

صريع على أيدى الرجال بقفرة
يسوون قبرى حيث حمّ قضائيا
ولما تراءت عند مروَ منّيتى
وخلَّ بها جسمى وحانت وفاتيا
أقول لأصحابى ارفعونى ، فإننى
يقر لعينى أن سهيل بدا ليا
بأن سهيلاً لاح من نحو أرضنا
وأن سهيلاً كان نجماً يمانيا
وياصاحبى رحلى دنا الموت فانزلا
برابية إنى مقيم لياليا
أقيما على اليوم أو بعض ليلة
ولاتعجلانى قد تبيّن ما بيا
وقوماً إذا ما استل روحى فهيئا
لى القبر والأكفان ثم ابكاليا
وخطا بأطراف الأسنة مضجعى
ورداً على عينىّ فضل ردائيا
ولا تحسدانى بارك الله فيكما
من الأرض ذات العرض أن توسعاليا

هنا ينتقل الشاعر من فراق الأحباب إلى فراق الحياة نفسها فى الأبيات التى تدور حول محور المكان، فهو يشير إلى هذه الفقرة فى البيت الأول ويذكر اسمها فى البيت الثانى "مرو". وفى البيت الثالث والرابع يرسم مثلثاً قمته أحد نجوم السماء وهو سهيل وتمتد قاعدته بين نقطتين إحداهما الأرض التى شهدت بداية حياته والأخرى الأرض التى تشهد الآن نهاية حياته .. تأمل معى هذا المعنى فى هذين

البيتين :-

أقول لأصحابى ارفعونى فإننى
يقر لعينى أن سهيل بداليا

بأن سهيلاً لاح من نحو أرضنا
وأن سهيلاً كان نجماً يمانيا

وفى البيت الخامس يطلب إلى صاحبيه أن ينزلا برابية بعد أن دنا أوان رحيله ، ولم يبق له فى تقديره إل يوم أو بعض ليلة . . هنا يريد أن يهينا له القبر ، الذى يريد أن يخطاه بأطراف الأسنة وأن يوسعا له هذا القبر فالأرض واسعه عريضة.

المكان إذن هو المحور الأساسى الذى تدور حوله هذه الأبيات الأخيرة فى القصيده . . يصفه ويسميه ويربط بينه وبين نجم السماء ، ويربطه عبر هذا النجم بمسقط رأسه. ويطلب أن يدفن فى إحدى روابيه وأن يوسع له فى هذه الأرض الواسعة العريضة . وحيثما تأملت الشعر الجاهلى وجدت للمكان مكانته فى هذا الشعر ، فالعربى يعشق أرضه التى يجد فيها كل هذا القدر من الحرية برغم قسوة الطبيعه فيها .

وحول هذا المحور المكانى نرى هذه الألفاظ المرتبة ترتيباً يجعلها تؤدى الأيقاعات الوئيدة الهادئة لبحر الطويل وهى ترسم هذه اللقطة الفنية البارعة التى تضم المنظر ذلك الذى يحمله الشطر الأيمن من البيت الأول على هذه الخلفية من الصحراء المقفرة: "صريع على أيدى الرجال بقفرة "إنها لقطة واحدة شاملة اقتضى الإيقاع فيها رسم المنظر الأساسى أولاً :"صريع على أيدى الرجال" ثم تأتى الخلفية المحتوية لهذا المنظر فى آخر الشطر "بقفرة".. الست معى فى أن النغم هنا قد توافق مع أبرع وأكمل رسم للصورة ، لأنه لو اقتضى النغم هنا أن يقول الشاعر على سبيل المثال صريع بقفرة على أيدى الرجال لقسم المنظر الأساسى إلى قسمين تقع بينهما خلفية الصورة ، ولضاعت الدقة وضاع الجمال والإيحاء فى رسمها ، واذا كان

الشطر الأيمن في هذا البيت قد خلا من الحركة - وإن أوحى بها في هذه اللقطة اللحظية الواحدة البارعة - فإن الشطر الأيسر يستكمل قصور فن الرسم الخاص بحركة الرجال وهم يسوون قبر الشاعر في نفس المكان الذى حُمّ فيه قضاؤه ، وها هو الوصول إلى القافية يحقق مقتضى النغم ومعه حسرة الشاعر لأنه يدفن بعيداً عن موطنه ، إنه يدفن حيث حُمّ قضاؤه وهى عبارة تحمل الرضا الممزوج بالحسرة والأسى .

وفى البيت الثانى يسمى الشاعر خلفية الصورة التى ذكرها فى البيت الأول بين قوله تراءت وقوله منيتى . ولايحدث هذا الفصل بينهما ما كان أن يحدثه الفصل بينهما "صريع" وبين "على أيدى الرجال" فى البيت الأول ، لأن الخلفية فى هذا البيت الأول لو وضعت بينهما لمزقت المنظر الرئيسى تمزيقاً يذهب معه كل إيحائها وجلاله ، أما فى البيت الثانى فإن ترائى المنية أو ظهورها ليس له دقة المنظر وتماسك جزئياته كما فى البيت الأول هذا الذى يضم الشاعر ومن حوله من الرجال ، والذى يحمل بذاته شحنة عاطفية كبيرة يضرها كثيراً فض أجزائها ويذهب بحرارتها .

وفى الشطر الأيسر من البيت الثانى يصل الشاعر إلى قافيته " وحانت وفاتيا" عبر قوله :"وخط بها جسمى" وكل هذا تحقيق عادى جداً لمعادلة الفكر والنغم لايصل إلى مدى البراعة فى البيت السابق لكن هذا البيت الثانى هو مجرد تمهيد لما بعده لأن معناه هو نفسه لايتم داخله إنما يتم بما بعده فى هذا المثلث الذى ذكرناه للبيتين الثالث والرابع والذى يقرن بين مكانى بداية الشاعر ونهايته على الأرض عبر سهيل فى السماء .

فى البيت الخامس من هذه المجموعة لانرى ما يلفت نظرنا فى البراعة فى معادلة الفكر والنغم إلا قوله :إنى مقيم لياليا ، إنها الإقامة الأبدية للشاعر فى هذا المكان وبهذا يصل الشاعر إلى قافية البيت محققاً ذلك المتطلب النغمى من ناحية لكنه

من ناحية أخرى يضمنها شحنة عاطفية هائلة لأنـه يجعل الموت نوعا من الإقامة ، ويتحدث عنه وكأنه يتحدث عن الحياة أو عن امتـداد للحيـاة فيـه ، إنه هنـا مقيـم لياليه ، واختيار الليالى التى تحقق قافية البيت هو اختيار يحقـق أجمـل وأعمـق تصوير لهذه الإقامة الأبدية لتناسب إيحائها مع إيحاء النهاية فى جلالها وغموضهـا ومـا تشـعه من ظلال المرور الحزين للزمان ، ولاشك أننا نلاحظ ان تيار المعنى ينعطف مـن آخـر هذا البيت نحو أوله بين الإقامة بين صاحبى الرحـل وبـين هـذا "الـنزول" بالرابيـة إذا تتناسب وتتناغم ألوانها الدلالية فيما بينها ، وهكذا فهذه العبارة الأخيرة فـى البيـت "إنى مقيم لياليا" تستمد قدراً كبيراً من إيحائها العميق من هذا التلازم مع مـا سـبقها فى البيت بوجه خاص ، وهاهو قوله "قـد تبـين مابيـا" فـى آخـر البيـت التـالى يحقـق المتطلب النغمى فى هذا الموضع الحساس من البيت - حيث القافية - حاملاً كذلـك شحنة كبيرة من الألم النابع من اليقين بقرب نهايـة الحيـاة التـى لم يبـق عليهـا إلايـوم واحد أو بعض ليلة.. إنه يطمئن صاحبيه إلى أنهما لم يقضيا وقتاً طويـلاً بجـواره وهـو على هذه الحال ، فقد تبين ما به :

أقيـــــما علىّ اليــــوم أو بعـــض ليلـــــة
ولا تعجـــــــلانى قد تبيـــــن ما بيـــــا

وها هى الأبيات الثلاثة الأخيرة تحمـل وصيتـه المتواضعـة لصاحبيـه بعـد أن يلفظ أنفاسه الأخيرة .. إنها تنصرف جمعياً إلى تهيئة مثواه الأخيرة هذا الذى يسـميه مضجعا وكأنه حقاً سينام ، وكأنه حقاً سيقيم لياليه ، وهو يرجوهما أن يوسعا له فـى مكان إقامته الأبدية فى هذة الارض الواسعة .

أرأينا كيف أرضى الشاعر النغم الأفقى والرأسى وأرضـى الصـورة الموحيـة العميقة الدقيقة التى تضمنـت كـل هـذة الدقـائق النفسـية وحكـت كـل تفصيـلات المأساة لم تترك منها صغيرة ولاكبيرة ؟ أليست هذه القصيدة مثالاً حياً ناطقاً علـى أن النغم الشعرى هو القرين الطبيعى للصـورة المعبرة عن أدق وأعمـق دخـائل النفـس

البشرية فى أصعب موقف يمكن أن يواجهه الكائن الحى فى هذا الموجـود؟ مـا الـذى أراد الشاعر أن يقوله وعاقه التركيب النغمى التوافيقى عنه فـى هـذة القصيـدة التـى أراها بحق قطعة نادرة من قطع الأدب العالمى ؟ إنى أرى أن هذا الشاعر الـذى يحقـق حركة الكون الأساسية بتركيبه النغمى الدقيق يساعد الشاعر نفسه على أن يأتى من المعانى والصور بما لم يكن يخطر له هو نفسه على بال إذا كان متمكنا حقاً مـن أداتـه الفنية متفهماً لطبيعتها حق الفهم ، كما رأينا فـى هـذه القصيـدة وكمـا سـنرى فـى القصائد التالية بإذن ا لله .

تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن

لأبي الطيب المتنبي

نستطيع ان نفهم هذه القصيدة بشكل أفضل حين نعرف أن المتنبي كان ينعم بالحبيب والصديق معاً في فترة من حياته ، فقد دلت قصيدته التي رثى بها الأميرة خوله أخت سيف الدولة وغيرها من القصائد على أنه كان عاشقاً لهذه الأميرة ، ولعلها كانت تكن له شيئاً من الود ، وكان أبو الطيب يجد في شخص سيف الدولة نموذجه الأمثل للأمير العربي ، وكانت علاقته به أقرب إلى الصداقة من مجرد العلاقة التقليدية بين شاعر وأمير، لكن مجتمع سيف الدولة لم يكن راضياً عن هذا الشاعر الذى كان في خلقه ذلك التعالي المعروف عنه . فشن عليه الحروب عند سيف الدولة حتى ساءت علاقة الرجلين ، واضطر أبو الطيب أخيراً إلى الرحيل إلى كافور الأخشيدي في مصر . وأنا أعد هذه القصيدة من قصائد الاقتران الشرطي بين الحبيب والصديق في نفس أبي الطيب .. إنها تعبير أليم عن فقدانهما معاً . وهي أقسى تجربة يمكن ان يمر بها إنسان حساس المشاعر رهيفها .

إن الأبيات الثمانية الأولى في اليأس من الحب ، والأبيات الباقية في اليأس من الصداقة بما في ذلك الأبيات الأربعة الأخيرة التي يذكر فيها ابو الطيب أمله في كافور الأخشيدي . ويبرر تأخره في وفائه بوعده له .

إنها قصيدة من قصائد النفس البائسة اليائسة التي يصور فيها أبو الطيب مرحلة حزينة من مراحل الحياة لكن فيها قوة فنه ، بل هي إحدى الذرى الفنية العالية في ديوانه .

تبدأ القصيدة ببيتين يدرو أولهما حول محور المكان ويدور الثاني حول محور الزمان :

بم التعلل ؟ لا أهل ولا وطن
ولا نديم ولا كأس ولا سكن
أريد من زمني ذا أن يبلغني
ما ليس يبلغه من نفسه الزمن

إن الفكرة فى البيت الأول تتحقق بالتركيب النغمى للألفاظ فى شطره الأيمن بهذا السؤال وهذا الجواب ، وتكمن براعة الشاعر فى الشطر الأيسر فى إنه أتى بالمستوى الأدنى للتعلل وإمكان تحققه بعد مستوى الأهل والوطن بالنديم والكأس والسكن .

وتنتظم الألفاظ فى البيت الثانى محققة بتركيبها النغمى القوى معنى لا يقل عنه قوة وعمقاً :

أريـــــد من زمـــــنى إذا يبـــــلغـــنى
ما ليـــــس يبـــــلغه من نفـــــسه الزمن

وأنا أركز الانتباه فى متابعة الرحلة الفنية للشاعر عبر البيت الواحد فى تسلسله داخل القصيدة على تحقق العنصرين الأساسين فى العمل الشعرى أو طرفى معادلة النغم والفكر ..

والنغم فى أدنى مستوياته هو جريان الالفاظ وفقاً لمقتضى الإيقاع النغمى المرسوم فى أوزان الشعر ، والفكر فى أدنى مستوياته هو السلامة والوضوح .. هذا هو الحد الأدنى لتحقق معادلة الفكر والنغم ، ومن هذا الحد الأدنى يرتفع النغم إلى مستوى الاختيار الموفق لأصوات الحروف المتناغمة . ويرتفع الفكر إلى مستوى التلازم والتناغم فى ألوان الدلالات التى تحملها الألفاظ وصولا إلى النغم والدلالة الأخيرة فى القافية التى هى النقطة المركزية لتلاقى هذين العنصرين ..

وفى هذا البيت نرى ذروة من ذرى اللقاء النغمى والفكرى الموفق إلى حد بعيد .. ففكر الشاعر يتحرك مع التركيب النغمى للألفاظ حركة قوية تتمثل فى الالتحام الشديد بين الجملتين فى البيت فهو يريد من زمنه هذا ما لا يستطيع الزمن نفسه بلوغه من نفسه ! وكلمتا البلوغ والزمن تتجاوبان فى الجملتين ، وإحداهما وهى الزمن تقوم بدور المستقر النغمى بشكل طبيعى .. وأى شاعر ترد كلمة الزمن من الجملة الأولى من تركيب البيت فى مثل هذه القصيدة لا يستطيع أن يقاوم إغراء

الإتيان بها قافية للبيت .. هذا شيء مؤكد تماماً ، لكن البراعة في كيفية الحركة نحوها حركة قوية طبيعية عبر فكر ذكي عميق ، ولاشك في أن الشاعر قد تحرك بجملته الثانية نحو القافية ببراعة كبيرة حين أكد استحالة بلوغة لمراده بجعل أمله معلقا على الزمن الذى لايستطيع هو نفسه أن يحققه لنفسه ! وكلمة الزمن هنا ليست تلك الكلمة العامة الفضفاضة التي ترد في كثير من الشعر سداً لفراغ نغمي ، ذلك أن الشاعر كان على وعى عميق بطبيعة الفترة الزمنية التي يعيشها في أمته وهو القائل :

أتى الزمان بنوه في شبيبته

فسرهم وأتيناه على الهرم

وهو يقصد بشباب الزمان بدء الدولة التي كان حكمها للعرب . أما في أيامه فلم يبق للعرب إلا تلك الجزيرة السياسية الصغيرة العائمة وسط بحر هائل من الحكم الأعجمي وهي حلب التي حكمها ذلك الأمير الذى أحبه المتنبي من كل قلبه لأنه كان نموذجاً لحلمه السياسي . وهذا النموذج قد تحطم الآن في نفسه بعد الأحداث المؤسفة التي وقعت للشاعر في حلب واستهدفت حياته ذاتها . واضطرته إلى مغادرة حلب وبلاط سيف الدولة إلى الإخشيديين في مصر ، ومنذ القصيدة الأولى للمتنبي في مصر يتضح أنه كان يطلب المستحيل فعلاً وهذا المستحيل كان يتجلى لعينه يوماً بعد يوم عند كافور ، ففي أول قصيدة أشار العراقين أو الكوفة والبصرة وهما المنطلق الحربي إلى بغداد إشارة لها مغزاها الخطير :

وغير كثير أن يزورك راجل

فيرجع ملكاً للعراقين واليا

ويقول له في غيرها :

فارم بي ما أردت مني فإني

أسد القلب آدمي الرواء

وفـــــؤادى من الـملــــوك وإن كـــان

لســــانــى يـــــرى من الشــــعـــــراء

فأبو الطيب لم يكن يريد ضيعة أو ولاية ولم تكـن البصـرة والكوفـة لكـافور حتى يوليه عليهما ، وإنما كان يطلب المساعدة على تهديد الحكم الفارس فـى بغـداد ظناً منه أنه يستطيع ضرب الترك بالفرس أو البويهيين بالأخشديين بعد أن أخفـق فـى ضرب البويهيين بالعرب فى حلب وهو القائل لسيف الدولة فى حلب :

فياعـــجباً من دائـــل أنــت سيـــفه

أما يتــــوقـــى شفـــرتى من تـــقـــلّدا

ومن يجعل الضـرغام للـــصـيــــــد بازه

تصيــــده الضــــرغام فيــــما تصيــــدا

ولاشك أنه كانت لمثل هذه الإشارة الخطيرة يد فـى الأحـداث التـى وقعـت للمتنبى فى مصر ممثلة فى تحديد إقامته فيها ومنعـه مـن السـفر حتـى فـرّ منهـا فـراره الشهير ، ولجأ بعد ذلك إلى الفرس أنفسهم فـى فـارس ومدحهـم فـى عضـد الدولـة معرضـاً بـالعرب الذيـن عـاش عمـره وهـو يرجـو أن يسـتعيدوا مكـانهم ومكـانتهم السياسية .

الزمن إذن فى بيت أبى الطيب فى هذه القصيدة له معناه ومغـزاه العميـق ، والاستحالة التى يشير إليها بهذه الصورة التى رسمهـا لنفسـه مـع الزمـن لهـا كذلـك أصالها فى حياة الشاعر وظروف الفترة التى قدر له أن يحياها .

ودائمـاً أرى أن الـتركيب النغمـى للألفـاظ فـى الشـعر يسـتدعى الصــورة بـالضرورة . أو يستدعى ذلـك الفكـر التصويـرى التجســيدى للأشـياء لأن هـذا التركيب النغمى يعيدنا إلى طفولة الفكر .. إلى التفكير فى الأشياء ذاتها وقـد خلعنـا عليها بشريتنا .. وهذا هو ما يفعله المتنبى فى هذا البيت وهو يجعل الزمن بشراً له ما للبشر من نفس ومن عجز عن بلوغ المرام ، هذه إحدى الخصائص الفاتنة لفن الشعر

الطبيعى الذى يجرى فى إيقاعة المجرى الدائرى الذى نسميه تقليداً ، وهو فى الواقع تجاوب تلقائى مع طبيعية الكون فى الحركة الدائرية الشائعة فى كل أنحائه ..

ومع البيت الثالث والرابع فى القصيدة نجد أنفسنا مع نموذج كامل لتحقق معادلة الفكر والنغم :

لا تلــق دهــرك إلا غيــر مكــترثِ
مادام يصحب فيه روحــك البــدن

فــما يــديــم ســروراً ماســررت به
ولا يــرد علــيك الفــائت الحــزَن

إن المقياس الأساسى لتحقق هذه المعادلة إنك لا تستطيع أن تميز بين الأثنين: الفكر والنغم لأنهما أصبحا كلاً واحداً ، وارتفعا إلى مستوى واحد فى القوة . فالشاعر يتحرك نغمياً حركته الإيقاعية الدائرية الباحثة عن المستقر النغمى فى القافية . وهو يتحرك أيضا فكرياً مع هذه الحركة داعياً هذه الدعوة الحاسمة إلى عدم الاكتراث مع تحقق أول وأدنى متطلبات الحياة وهو بقاء الإنسان على قيد الحياة ممثلاً فى اصطحاب البدن للروح . وها هو الشاعر يحقق عنصر النغم فى البيت ويصل إلى القافية هذا الوصول الذى مع هذه الصحبة بين الروح والبدن . وفى نفس الوقت يحقق هذه الفكرة القوية البسيطة فى نفس الوقت وهى مجرد اصطحاب البدن للروح

وأى إنسان مهما ساء حاله ، ومهما بلغ به البؤس يجد راحته وعزاءه هنا لأن هذا الشرط المتضمن فى الشطر الأيسر منطبق على كل متلق لهذا البيت ، وها هو البيت التالى يقدم ذلك الدليل القديم الجيد دائماً على انعدام جدوى السرور أو الحزن فى دوام ما نسرّ به أو فى استدراك ما نحزن لأجله .. ليس فى هذه الفكرة جديد . ولكن هذا التركيب النغمى يمنحها قوة وفتوة وشباباً متجدداً ، والشاعر يركب ألفاظه تركيباً سلساً لا وعورة ولا التواء فيه . وهو مع ذلك تركيب بالغ القوة . فالبيت يبدأ باستئناف الحديث فى هذه الفاء التى تعلل عدم الاكتراث الذى

يدعو إليه الشاعر ويجعل له هذا الشرط وهو مجرد الحياة . وهـو يقـدم الخبر ويؤخـر المبتدأ محققاً التركيب النغمى المرسوم . " فما يديم سروراً ماسررت به " وهـو ينكّـر السرور مع أن الحزن فى الشـطر الأيسـر يـأتى معرّفـاً ، وكـل هـذه " الإجـراءات " النغمية لا تزيد التركيب إلا سلاسة وقوة ، ولاتزيد المعنى إلا وضوحـاً وفتـوة ، لقـد قدم الشاعر فى ألفاظه وأخر ونكر وأول المصدر ليتحقق له الـتركيب النغمـى الجيـد الذى لاتنافر فيه من ناحية . والفكرة الواضحـة القويـة مـن ناحيـة أخـرى . ويـأخذ الشاعر فى الرحلة نحو القافية عبر الشطر الأيسر فيؤخر المبتـدأ " الحـزَن " محققـاً بـه المستقر النغمى للبيت ومقدماً الخبر فى بداية البيت وقد لاءم بينه وبين بداية الشـطر الأيمن فى هذا المضارع المنفى وتأتى " الفائت " هنا مثالاً رائعـاً جـداً لتحقـق معادلـة الفكر والنغم على أحسن صورة ممثلاً فى الاختيار الموفـق للكلمـة الواحـدة التـى لهـا كل الاعتبار فى فن الشعر .

إن الأبيات الأربعـة الأولى تصـف الحالـة النفسـية البائسـة وتصـف الـدواء مصـوراً فى عدم المبالاة بشئ فى الحياة ، وتقدم التبرير الواقعى المنطقى لهذا الموقف ، وهذه المجموعة هى تمهيد للإفضاء بأسباب هذه الحالة ممثلة فى فقدان الحـب وفقـدان الصداقة . وسنرى أن فكر الشاعر فى هذين الأمرين ليس فكراً بسيطاً وإنما هو فكر مركب . وإنه لا يعرض ما به عرضاً مباشراً ، وإنما هو يفلسف ويـبرر الأمـور باتجاه إعطاء نفسه أكبر قدر ممكن من الراحة والسلوى تماماً كما فعل فى الأبيـات الأربعـة الأولى .

والشاعر يعرض مأساة الحب عنده فى أبيات أربعة يفلسف الحب فـى اثنـين منهما محالاً التهوين من أمـره ، ومشـيراً إلى فـراق الحبيـب محـاولاً التقليـل مـن أثـره بالتقليل من قيمة المحبوب نفسه :

مـمـــا أضـــــر بأهــل العشـــق أنهـــم

هـــووا وما عرفـــوا الدنـــيا ولافـــطنــــوا

تفـــنى عيـــونهـــم دمعـــــاً وأنفســـهــــــم
في إثـــر كل قـــبـيح وجهـــــه حـــــسن
تحـــمــلـــوا حـــملتـكـــم كل ناجيـــــة
فكـــــلٌ بــــينِ عــلـيّ اليـــوم مـــؤتــمــن
ما في هوادجكـم عــن مــهجــتي عـــوضٌ
إن مــــتّ شــــوقاً ولا فيـــها لهـا ثــمــــن

إن لهجة الفيلسوف أو المعلم واضحة من بداية البيت الأول في المجموعة " مما أضر بأهل العشق "، إنه يجعل ما أصابه حالة من الحالات وسبباً من الأسباب ، فهو يعرف أكثر مما يقول ، هذا هو ما يوحي به كلام العالم أو المعلم في أكثر الأحيان . وأنت في هذا البيت تلتقي مع الشاعر البارع براعة فائقة في اختيار اللفظ الموحي بل المتفجر بالإيحاء في قوله : هووا ، تلك النقطة التي تتحقق بها معادلة الفكر والنغم تحققاً رائعاً لأنها تغطى هذا الحيّز النغمي الذى تشغله ، وهي تحمل معنى السقوط والهوى إنها تورية بارعة حقاً تصور بدقة ما يحدث في الحب . أنه فعلاً نوع من الهوى والسقوط في بحر عميق عميق ! والشاعر ينفي المعرفة بحقائق الحياة عن العشاق بل ينفي عنهم الذكاء والفطنة . وهو بهذا النفي الأخير يصل إلى مستقره النغمي في عمله الدقيق بين الفكر والنغم . ومن الواضح أن خطة الوصول إلى هذا المستقر النغمي كانت واضحة منذ بداية البيت ، فالجهل بحقيقة الدنيا هو سبب معاناة العشاق وما يلحق بهم من الضرر . وطبيعي أن ترد كلمة الفطنة على ذهن الشاعر من أجل تحقيق الطرف الآخر في المعادلة .. طرف النغم بعد أن تحقق طرف الفكر وهو يصل إليها عن طريق عطفها على المعرفة أو عن طريق نفي الاثنين معاً ، ونحن لا نريد أن نقسو على الشاعر أكثر مما ينبغي ، ولكننا نقول عرف الدنيا ، وفطن إلى الدنيا وأحدهما لا يحتاج إلى حرف الجر والثاني يحتاج إليه ، ولكن لم يكن أمام الشاعر وضع أفضل من ذلك لتحقيق معادلة الفكر والنغم في رحلته إلى القافية

وفى البيت التالى يبرهن على غياب الفطنة والخبرة بالحياة عند العشاق بأنهم يؤخذون بالظاهر الحسن عن الباطن :

تفنـــى عيــــونهــم دمــعــاً وأنفـــســـهـــم
في إثــر كل قبــيح وجهــه حــسن

إن هذا البيت هو برهان على القضية السابقة ، ولأن هذا البرهان منغوم فهو برهان مصوّر بفناء العيون بكاءً . والشاعر يجد فيما تبقى من الشطر الأيمن حيزاً نغمياً يملؤه بأنفس العشاق التى تفنى أيضاً مع فناء العيون ، ويبدأ الشطر الأيسر بما يوحى بفراق الأحباء ، فهذا الفناء يأتى فى أثرهم . فهم راحلون مفارقون ولكنه فناء وبكاء على من لا يستحق لأنه قبيح فى حقيقته ، وهذا القبح يخفيه وجه أو ظاهر حسن ، وهنا تتحقق معادلة الفكر والنغم حيث يصل الشاعر إلى مستقره النغمى وقد حقق المعنى الذى يريد أداءه . وهذا الوصول إلى القافية موفق بلاشك مع هذا التلازم بين الحسن والقبح ، ولكن تبقى الفكرة التى ضمنها الشاعر هذا البيت محتاجة إلى تفسير لما يقصده بالقبح هنا . هل هو قبح يراه الشاعر فى المرأة بوجه عام ؟ هذا هو الاحتمال الوحيد . وهو هنا يعالج نفسه وكل نفس تمر بهذا الموقف الأليم بالتهوين من شأن الجمال الذى يتعلق به القلب . فهو جمال ينطوى على قبح . إنه يريد أن يقيم معادلة بين التعلق بالجمال والنفور من القبح حتى يزيل طرفها الأول بطرفها الثانى !

والشاعر يستمر فى محاولته العلاجية معترفاً بالواقع الأليم بالفراق الذى يبدو كأنه موكل به مؤتمن عليه ، بل يدعو من يحب إلى الرحيل وإلى الفراق الذى بات حقيقة ثابتة من حقائق حياته :

تحـــملوا - حملتـــكـــم كل ناجـــية -
فكل بـــين عـــلىَّ الـــيوم مـــؤتمـــن

إن الجملة الاعتراضـــية فى الشـــطر الأيمن تؤكد الدعوة إلى الرحيل وإلى

الإسراع فيه ، وتحمل شحنة من نفاذ الصبر عند الشاعر ، ويأتى الشطر الثانى تبرير لهذه الدعوة بهذا المستقر النغمى مؤتمن . إن الفكر يتحرك هنا مع دورة الإيقا النغمى ويصل معها إلى نهايتها وصولاً طبيعياً موفقاً من خلال هذا التبرير الجي لدعوة الرحيل بهذه اللهجة نافذة الصبر :

مـا فى هـوادجـكـم عن مـهجـتى عوضُ

إن مـت شـوقاً ولافيـها لهـا ثـمـن

وهذا التبرير ينطوى على محاولة علاجية أخرى تسير فى خط التهوين من شأن المحبوب ، فالشاعر أكبر بكثير من أن يذهب من أجل شئ تافه كالحب . ومن أجل محبوب ما . فهو يدرك قيمة نفسه كل الإدراك ، وهذه ليست فكرة مألوفة ولاشائعة فى الشعر العربى ، واللهجة الحاسمة تبدأ مع بداية البيت فى هذا النفى القاطع ، ثم يتحرك فكر الشاعر مع حركة النغم عبر الأشياء المدركة إدراكاً مباشر من الهوداج التى ليس فيها ما يكافئ حياة الشاعر لو ذهبت شوقاً بأى وجه من الوجوه ، والشعر يحقق فكرته هذه وفى نفس الوقت يحقق الحركة الدائرية النغمية بمستقرها الواحد بهذا الثمن المعطوف على العوض . لقد لاحت كلمة الثمن لفكر الشاعر فى عمله التوفيقى الدقيق بين الفكر والنغم فى اللحظة التى كان قلمه يخ فيها كلمة العوض ، فالثمن هى الكلمة المرشحة أكثر من غيرها لتحقيق النغ المركزى من ناحية ، ولتأكيد الفكرة من ناحية أخرى .. إننى فى الحقيقة لا أستطيع أن أخفى شعورى باللذة وأنا أتتبع الحركة الفكرية النغمية للشاعر عبر البيت . إن عمل الشاعر مغامرة لا يعادل مشقتها إلا لذتها وجمالها ، والشاعر فى رحلته نح القافية من أول كلمة فى البيت إنما يقوم بعملية توفيق مستمرة بين مقتضيات النغ والفكر بحيث يبدوان شيئاً واحداً ، وبحيث يختفى وراءهما جهد الشاعر ومحاولا الدائبة لإحداث أكبر قدر من التوفيق فيما أدعوه معادلة بينهما .

ولكن هل نستطيع أن نوافق الشاعر هنا على هذه الألفاظ " التجارية " فـي مجال الحب ؟ إن ما يبرر ذلك هو تهوينه من أمر الحب والمحبوب فى محاولته العلاجيـة آنفة الذكر .

ومن مأساة الحب إلى مأساة الصداقـة بـدءاً بهـذا الحـدث الـذى أثـار نفـس الشاعر وحرك فيها كوامن الأسى :

يا من نـنعـيت علـتـى بـعـد بـمجلسـه
كـلٌ بمـا زعـم الناعـون مـرتهـنُ
كم قـد قـتـلت وكـم قـدمت عـندكم
ثـم " انـتبـهـت " فـزال القـبر والكفـن
قد كان شـاهـد دفـنـى قبـل موتـهـم
جماعـة ثـم مـاتـوا قبـل من دفنـوا
مـا كـل مـا يتـمنـى المـرء يـدركـه
تأتـى الـريـاح بـمـا لا تـشتـهـى السفـن

فى البيت الأول ذكر للحدث فى الشطر الأيمن وردّ عليه فى الشطر الأيسر وهو رد يحقق المعنى والنغم معاً بكفاءة بالغة ..

أما الحدث فيمنحه قول الشاعر على بعد " بعدا " فنياً جيداً فهو الآن يعيـد عن صاحبه مما يضيف لوناً موثراً إلى الصورة ، فالشاعر لا يشـغل الحيز النغمـى فـى عمله الفنى كيفما اتفق وإنما هو يشغله بما يضيف العمق والقيمة إلى صوره الكليـة ، وهذا ملمح دقيق بالغ الأهمية فى صناعة أو صياغة الشعر لأن الشعر تشكيل لغـوى بالدرجة الأولى ، والشاعر يختلف عـن الشـاعر بمـدى حساسـية كـل منهمـا للكلمـة ولإيحائها وبالبراعة التى يشغل بها كل منهما الحـيز النغمـى بمـا يحقـق معادلـة الفكـر الدقيق الذكى ولايرضى فقط متطلبات الإيقاع الضرورى ، وإنما يرتقى بهـا باختيـار الحروف أو الأصوات التى لا تتنافر مع جاراتهـا وانمـا تحقـق أكـبر قـدر مـن التوافـق الصوتى معها .

ونأتى إلى الرد فى الشطر الأيسر من لبيت لنرى نموذجاً رائعاً لمعادلة الفكر والنغم إذ يكون المستقر النغمى للبيت فى مرتهن محققاً تماماً للاثنين معاً ويصل الشاعر إلى هذا المستقر عبر التعبير السلس البسيط " كل بما زعم الناعون مرتهن " .

ونصل إلى ذلك البيت الشهير الذى تلقفه عامة الناس لبساطته وجماله ومسه القوى للنفس والحياة الإنسانية ، والذى أصبح مثلاً سائراً :

ما كـل مـا يـتـمـنـى المـرء يـدركـه

تـأتـى الريـاح بـمـا لا تشتهـى السفـن

وفى نطاق عملنا فى هذا البحث أحب أن أقف عند المستقر النغمى للبيت فى السفن لنرى ذلك التوافق والتناغم العميق الأنيق الدقيق بين الفكر والنغم .. ترى هل لوى النغم عنق الفكرة وذراعها أم توجه بها إلى أجمل وأروع ما يمكن أن تتوجه إله وتحلق فيه من آفاق ؟

بعد أن أتم الشاعر كتابة شطره الأيمن " ماكل ما يتمنى المرء يدركه " جال فكره باحثاً عن المقابل الذى يحقق طرفى معادلة الفكر والنغم معاً ـ وهذا جوهر العمل الفنى للشاعر ـ وكان الشطر الأيسر الذى حمل هذا التعليق الجميل ممثلاً فى هذه الصورة البارعة للسفن التى تأتيها الرياح بما لا تشتهى . وتوجهها الوجهة التى لا تريد .. لقد حقق الشاعر بضربة واحدة طرفى المعادلة فى هذه الرحلة الفكرية النغمية ، وأكد من جديد أن اللغة بعودتها إلى أصلها النغمى البحت تستدعى الصورة التى هى المقابل الطبيعى للنغم ، تلك الصورة العاقلة المتزنة الطبيعية ، ومن أجل هذا فحين يتخلى الشعر عن النغم الطبيعى تتخلى عنه الصورة الطبيعية ، ويصبح التصوير فيه ضرباً من الافتعال والاغراب الذى لا ضابط له ولا رابط .

ويمضى الشاعر بعد ذلك إلى هذا اللون من العتاب القاسى :

رأيتـكم لا يـصـون العـرض جـاركـمُ

ولا يـدر عـلى مـرعـاكـم اللـبـنْ

جـزاء كل قريـــــب منكـــــم ملـــــلٌ .
وحـــــظ كـل محـــب منـك ضغـنُ
وتـغـضـبـون عـلى من نـال رفـــدُكـمُ
حتى يعاقبـه التنـغيـــص والمنـــنُ
فغـادر الهـجـر مـا بيـــنى وبيـنكُـــم
يهمـاء تـكـذب فـيها العيـــن والأذنُ

إن العمل الفنى الدقيق والشاق للشاعر ليس فى وضع أساس البيت أو الجملة الأولى فيه وإنما فى وضع بنائه أو إتمامه موسيقياً وفكرياً ، هنا مع الجملة الثانية أو مع الشطر الأيسر يكون التوتر العظيم لتحقيق معادلة الفكر والنغم بحيث يحقق الإيقاع المتميز الموحد فى آخر البيت ومعه المعنى الذى يأخذ مكانه الطبيعى فى القصيدة ويسهم مع غيره من الأبيات فى رسم الصورة الكلية وأداء الفكرة أو الإحساس الذى يريد الشاعر توصيله ، وهكذا نرى وصول الشاعر إلى اللبن والضغن والمنن .. والشاعر فى البيت الأول من مجموعة العتاب يكتب الجملة الأولى مستغرقة الشطر الأيمن : رأيتكم لا يصون العرض جاركم ويبحث عن الإتمام الموسيقى والفكرى للبيت فلا يجد أفضل من هذا المرعى الذى لا يدر اللبن فهو مرعى قليل الخير ، وهنا أيضا يستدعى النغم الصورة ولكن هذا الإتمام أو هذا البناء إذا كان قد حقق طرف النغم فقد حقق الفكرة بكفاءة أقل لأن العلاقة تبدو باهتة بين صيانة العرض فى الشطر الأيمن وبين إدرار اللبن على المرعى فى الشطر الأيسر ، ومعنى ذلك أن دورة الدلالة عبر الشطرين ليست سلسلة ولاناعمة بالقدر الكافى . إن المعنى العام مفهوم طبعاً فى نطاق هذا العتاب القاسى ، لكن التلازم الفنى الدقيق بين الدلالتين فى شطرى البيت غير متحقق .

ومعنى ذلك أن هناك بعض الخلل فى معادلة الفكر والنغم ، وفى البيتين التاليين يبدو تحقيق هذه المعادلة سهلاً تماماً فإذا كان جزاء القريب منهم الملل فإن

القافية تعرض نفسها عرضاً على فكر الشاعر فى هذا الضغن الذى هو حظ كل محب لهم ، وقد أغراه تركيب الشطر الأيسر فى تماثله مع الشطر الأيمن ، وفى البيت التالى أيضاً لا تحس مشقة ولا عناء فى حركة الموسيقى والفكر نحو غايتهما الواحدة ، فهذا المن أو هذه المنن المصاحبة للعطاء هى العقاب الذى ينزله هؤلاء الأحباب بمن يولونه شيئاً من كونهم .

إن الضغن والمنن قافيتان يسيرتان تماما هنا لكن الشاعر يبدى براعة لا يستهان بها فى خط الوصول إلى كل منهما :

الأولى ضمن هذا التركيب المتفق فى شكله الهندسى مع تركيب الشطر الأيمن كما ذكرنا ، والثانية فى هذه المقابلة بين العقاب فى الشطر الأيسر ، والغضب فى الشطر الأيمن . ومعنى هذا أنه يدير الجملة الثانية نحو الجملة الأولى فى صياغته للبيت ، أو هو يحقق الحركة الدائرية أو التوافقية الراجعة من الشطر الأيسر إلى الشطر الأيمن .

لكننا نترك هذا المستوى العادى من العمل الشعرى إلى هذا البيت التالى الذى يحقق فيه الشاعر قدراً كبيراً من روعة المعادلة بين الفكر والنغم .. تلك التى يتحقق فيها النغم بالتصوير عائدين بنا إلى أصل اللغة :

فغاد الهجر ما بينى وبينكم
يهماء تكذب فيها العين والأذن

إن اختيار الشاعر لهذه اليهماء هو ملمح من أهم الملامح الذى يتجلى فيه تآزر النغم مع الدلالة على رسم الصورة الموحية . وهذا الاختيار يظهر مدى التوفيق فيه مع رحلة الشاعر نحو القافية حيث يصف ما يكون فى هذه اليهماء من "كذب" العين والأذن .. إن الإيحاء هنا بالغ القوة حقاً فقد استطاع الشاعر داخل هذا الحيز النغمى الصغير المتبقى من البيت أن يرسم صورة بارعة لهول هذه الصحراء وليس هناك أقوى وأبلغ من اختلاط الأمر فيها على أهم حاستين من حواس الحياة وهما

الرؤية والسمع .. إن هول اجتيازها يجعل الإنسان يتصور واقعاً ما ليس بواقع ، إنها حالة تقترب من الجنون .. نعم فـى حيز صغير كهـذا يـأتى الشـاعر بهـذه الصـورة البارعة براعة لا حدود لها محققاً النغم المرسوم ، والإنسان فى تلقيه لمثـل هـذا العمـل الفنى يتأمل عمق الصورة وشدة إيحائها ، ثم يلتفت إلى نجاح الشاعر فى نفس الوقت فى تحقيق الإيقاعات النغمية وخاصـة الإيقـاع المتمـيز الأخـير فـى البيـت فيتضـاعف شعوره بالإعجاب واللذة أمام هذا النجاح ، وأمام قدرة الشاعر على تحقيق التـوازن بين الفكر والنغم ، بل إن النغم هـو الـذى يقـود الفكـر فـى تصـورى إلى مثـل هـذه اللمحات الإبداعية الفذة ..

ومن العتاب إلى اعتزاز الشـاعر بنفسـه ، وذلـك الـذى يحمـل تـبرير هـذه العتاب القاسى فى هذه الأبيات التى يصل الشاعر فيها إلى مستقره الموسيقى وصـولاً سهلاً هيناً :

إنى أصاحـــــب حـــلـــمى وهـــو بى كـــرمُ
ولا أصـــاحـــب حلـــمىَ وهـــو بىَ جبُنُ
ولا أقيـــــــــم عـــلـــى مـــال أذل بـــــه
ولا ألـــــذ بـــمـــا عـــرضى بـــــه درنُ
سهـــرت بعـــد رحيـــلى وحشـــةً لكـــمُ
ثـــم اســـتمـــر مـــريـــرى وارعوى ألوسَـنُ
وإن بلـــيـــــت بـــــــود مثـــــل ودكـــم
فـإنـــى بفـــــــراق مـــثله قـــمـــــــــــن

فى هذه الأبيات تحس أن النغم والفكـر شـئ واحـد وأن الشـاعر "يشـرح" الأمر نثراً لا شعراً .. تحس أنه يتحرك فى خط مستقيم ولا يدور الدورة النغمية التى تنتهى بنقطة موسيقية واحدة لتبدأ دورة جديدة مع كل بيت ، إنه يصـل إلى "جـبن" فى البيت الأول عبر هذه المقارنة بين حـالتين نفسـيتين .. ويصـل إلى درن عـبر هـذه

المقارنة بين موقفين اجتماعيين .. النغم يؤدى المعنى بشكل طبيعى وكأن فكر الشاعر بات "مبرمجاً" على هذه الاندماجية بين الفكر والنغم ، ونصل إلى البيت الثالث فى هذه المجموعة لدى "الوسن" وهى المستقر الطبيعى لهذا الحديث عن السهر الذى يعترف الشاعر أنه عاناه بعد فراق الأحبة القساة ، لكنه يبدو لى أحياناً أن فكر الشاعر المطبوع يتحسس من أول كلمة فى البيت طريقه إلى مستقره الموسيقى حتى لا يقوم خصام بين مقتضيات الفكر ومقتضيات النغم .. إن الشعر هو الحركة الحذرة على هذا الخيط الرفيع المشدود بين عنصرى الفكرى والنغم ، وكلما كان الشاعر أكبر موهبة وأكثر دربة على السير على هذا الخيط أو الحبل ، كلما بدا لنا سيره طبيعياً ، وكلما بدا لنا أقل خشية من الثغرات والسقطات ، وها هو يصل إلى "قمن" فى البيت الأخير من هذه المجموعة كجزء من جواب هذا الشرط الذى وضعه فى الشطر الأيمن من البيت :

وإن بـــليـــت بـــود مثـــل ودكـــم

فإننـــــي بفـــراق مـــثله قـــمـــنُ

موفراً لبيته الحركة الالتفافية من الشطر الأيسر إلى الأيمن عبر هذا التجانس القائم بين مثل الود ومثل الفراق ، إنه قمين أو قمن بأنه يفعل ذلك . وتأتى هذه الكلمة جزءاً لا يتجزأ من الفكرة بل إن الفكرة أصلاً فى البيت لا تتحقق بدونها . والشاعر يخلق الحاجة إلى مستقره النغمى خلقاً ، كلما نجح فى جعل الحاجة ملحة إلى هذه القافية بالذات فى هذا الموضوع بالذات وكلما كان أكثر نجاحاً وتوفيقاً فى عمله .. ونحن لا نحس فى عمله تعسفاً أو افتعالاً ، فالفكرة جيدة متكاملة قيمة ، واللفظ أو الصوت الذى يؤديها فى البيت لا يحقق لها الإيقاع المرسوم فقط بل التوافق الإيقاعى أيضاً .

ونمضى الآن إلى الأبيات الأخيرة الأربعة من هذه القصيدة ، وهى أبيات داخلة ضمن نطاق العتاب فيها لأن الشاعر يوجهها إلى سيف الدولة .. ونستمر هنا

فى عملنا الأساسى الذى نرقب فيه حركة الشاعر بين الفكر والنغم لنراه يذكر لسيف الدولة أن مهره أبلى ما يلبسه عند غيره مشيراً إلى أكثر من عام على هذا الفراق ..

أبلــى الأجلّــة مــهرى عنـد غيركـمُ
وبــدّل العــذر بالفسـطاط والرسـنُ
عنــد الهمــام أبى المســك الذى غرفــت
فى بحــره مضــرُ الحمــراء واليمــنُ

فالشاعر يحقق المستقر النغمى فى البيت الأول بواسطة إحدى مستلزمات الفرس التى بدلها بعد فراقه لبلاط سيف الدولة وإقامته بمصر وهكذا عبَّر عن المعنى الذى يريده من الطول النسبى لفترة الفراق وحقق المتطلب النغمى للبيت وقد تم له ذلك كما نرى عن طريق رسم الصورة .. صورة الفرس الذى يبدل ما بلى بالجديد

إن هذا التحقيق للفكرة والنغم فى هذا المثل البسيط عبر التصوير يكشف لنا عن طبيعة العمل الشعرى ببساطة تامة .. ولنا أن نتساءل هل "يحتال" الشاعر ليحقق طرفى معادلة الفكر والنغم ؟ نعم إن الأمر كذلك ، ولكن حيلته كما ترى تأتى عن طريق التصوير أى عن طريق اقتران البعدين الأساسيين للغة فى تاريخها السحيق ، وهما النغم والصورة . وبهذا يحقق الشعر جوهره بالعودة باللغة إلى أصلها النغمى والتصويرى بطريقة طبيعية كاملة ..

ولنستمر فى تتبع مسيرة الشاعر الفنية بين طرفى المعادلة الأزلية لنراه يحقق مستقره النغمى فى اليمن عن طريق كرم أبى المسك الذى يشمل الجزيرة العربية شمالاً وجنوباً من مضر إلى اليمن . وهو يغطى الحيز النغمى القائم بين مضر واليمن بهذا الوصف لمضر بالحمرة مشيراً إلى تلك الواقعة التاريخية التى ألحقت بها هذا الوصف ، واستخدم الوصف تغطية للحيز النغمى الشاغر فى بيت الشعر هو أسلوب أفاد منه شوقى بعد ذلك إفادة كبيرة ، ومن أهم مميزات هذا الأسلوب أنه

يجعل التعبير الشعرى مستوياً سلساً ويتوقف على اختيار الشاعر للوصف إحساس متلقى الشعر أو عدم إحساسه بالتكلف فى هذا الاختيار .

وإن تأخــــر عنـــى بعـــض مـــوعـــده
فمـــا تأخــــر آمـــالى ولا تهـــــنُ

هــو الوفـــــىّ ولكنـــى ذكـــرت لــــه
مــــودة فهـــــو يبلوهــــا ويمتحــنُ

ونحن هنا بصرف النظر عن هذا الموقف الاجتماعى الـذى يقفـه المتنبى بـين سيف الدولة وكافور ومحاولته تبرير تأخر كافور عن الوفاء له بوعـده لـنركز انتباهنـا على كيفية تحقيق الشاعر معادلة الفكر والنغم فى البيتين . إن نفيه الوهن عـن آمالـه فى مقابل تأخر كافور فى الوفاء بوعـده هـو "إجـراء" ذكـى يحقـق النغـم مـن ناحيـة والمعنى الجيد من ناحية أخرى ، فآماله لا تزال قوية فى أميره الجديـد برغـم موقفـه ، وهو فى الشطر الأيسر يعطف عدم الوهن على عـدم التـأخر أو الـتراجع فـى الأمـل وهو عطف جيد لما بين التراجع والضعف من توافق وتناسب ، والشاعر يلجأ إلى هذا العطف من أجل إحداث هـذا التقـابل بـين التأخـير فـى تنفيـذ الوعـد . والتأخـير أو التراجع فى الآمال أو إحداث التوافق فى المعنى بين شطرى البيت .

وفى البيت الأخير يحقق الشاعر لازمته الموسيقية الأخيرة باعتبارها جزءاً من تبرير تأخر كافور فى الوفاء بوعده ذلك أن كافوراً "يمتحن" مودته التى ذكرها لـه ، وبصرف النظر عن سذاجة هذا التبرير فالشاعر يجعل هذا التبرير ويجعل هذا الموقـف المصاحب له فى مقابل تأكيده لوفاء كافور . وهو يعطف هذا الامتحان على الابتلاء "فهو يبلوها ويمتحن" وهذا العطف يفيد المعنى هنا فى جـانب واحـد هـو أنـه يوحـى بطول الفترة التى يقتضيها هذا الابتلاء والامتحان ، مقوياً ذلك التبرير الـذى يقدمـه الشاعر .

لامية العجم للطغرائى

هذه القصيدة لوحة زمنية مرسومة لرجل من رجال القرن السادس الهجرى ، وهو من قرون الاضطراب السياسى ، وحياة الشاعر جزء من هذا الاضطراب . والخيط الأساسى فى القصيدة هو اعتزاز الشاعر بذاته ، ترى ذلك فى بدايتها وفى أثنائها وفى نهايتها ، إنه الخلفية الأساسية للصورة ، والخيط الذى ينتظم عقدها . وعلى هذه الخلفية نراه يعانى الغربة والحرمان من الحب والشوق إلى مغامراته وأخيراً نرى أساه البالغ لأنه لم ينل المكانة التى يرى نفسه جديراً بها فى الدولة ومع كل هذا ترى نفساً كريمة ينطلق من احتكاكها بالواقع الأليم شرر الحكمة ويتوهج الفكر ببريق الذكاء ، وتذهب معه بعيداً فى أغوار الحقائق الأزلية ، وترى الشاعر أخيراً يحاول رد نفسه إلى القناعة والرضا ومجاراة الأمور ، ولكنه لا يفقد عزة النفس . بل لايفقد الأمل .

أصالة الرأى صانتنى عن الخطل
وحيلةُ الفضل زانتنى لدى العطل
مجدى أخيراً ومجدى أولاً شرع
والشمس رأد الضحى كالشمس فى الطفل

هذه صورة يبدأ الشاعر برسمها لنفسه ممثلة فى أصالة الراى التى صانته عن الخطل ، وحلية الفضل التى زانته لدى العطل ، ولعل الشطر الثانى من البيت الأول هو أضعف ما فى هذة القصيدة الرائعة كلها ، فالصيانة من الخطل بسداد الرأى معنى له قيمته ونحن نحسه جميعاً فى حياتنا ، وصواب الرأى شىء ثمين عظيم القيمة فى العصمة من المزالق فى الحياة ، أما هذا الفضل الذى هو حلية لدى العطل فلا أدرى له معنى ولا مغزى فما معنى أن حلية الفضل زانت الإنسان لدى العطل . أى عطل هذا ؟ العطل الذى تأتى حلية الفضل فتحوله إلى زينة؟ هنا نحس أن النغم أكبر من المعنى وأن ميزان المعادلة بين الفكر والنغم قد مال ناحية الأخير ، فأنا ترى العطل مقابل هذا التزيين بحلية الفضل ، وترى هذا التناسب والتناغم بين ه

الشطر والشطر السابق له حلية الفضل فى مقابل أصالة الرأى " وزانتنى" فى مقابل "صانتنى" والعطل فى مقابل الخطل ، أو هذا التناغم المضاعف . نعم ترى كل هذه العناصر المؤهلة لجودة البيت وجماله وفقاً لنظرية التوافق النغمى والدلالى التى نقول بها ولكنك تقيس فكر الشطر الأيسر كما ذكرنا إلى موسيقاه فلا ترى هذا التوزان الذى يجعلهما كلاً واحداً فى القوة . بل ترى هذا الخلل فى ميزان النغم والفكر حيث الأول أكبر من الثانى .

وفى البيت الثانى يكون هذا التوحد بين الشمس فى أول اليوم وآخره مؤكداً لهذا التوحد بين مجد الشاعر فى أوله وآخره ، ويحقق الشاعر معادلة الفكر والنغم أو يحقق هذا التوحد بين الفكر والنغم فى عمله الفنى عن طريق رؤيته للشمس فى حاليها فى مقابل رؤيته لحالى مجده .. إن هذا الطفل المشابه لرأد الضحى فى نظر الشاعر هو نجاحه فى تحقيق هذه المعادلة بين عنصرى الشعر الرئيسيين فى هذا البيت وهو نجاح قائم على حسن اختيار الصورة ودقتها وكفاءتها فى تدعيم فكرته . وتظل الصورة المستمدة من الطبيعة البكر هى أداة الشاعر الرئيسية لتحقيق معادلة الفكر والنغم كما رأينا ونرى فى النماذج التى ندرسها فى هذا الكتاب .

فيم الإقامة بالزوراء لاسكنى
فيها . ولا ناقتى فيها ولاجملى
ناء عن الأهل صفر الكف منبذُ
كالسيف عرّى متناه عن الخلل

فى كلا هذين البيتين يبدأ الشاعر بتقرير حاله ، وبينما هو فى طريقه إلى مستقره النغمى فى القافية نراه يصور الأشياء فى العالم المحيط به ، فهو يعرّج فى رحلته إلى القافية فى البيت الأول على الناقة والجمل ، وفى البيت الثانى يعرج على السيف العارى ، فالشاعر وهو يصف حاله فى البيتين لاينسى بالطبع أنه مطالب لابالمعنى فقط بل بالموسيقى أيضاً وهو يحقق الاثنين معاً ويوازن بين الكفتين عن طريق

النفاذ إلى جوهر الشعر ذاته باعتباره عودة باللغة فى مرحلة الكلمة إلى المرحلة السابقة مرحلة تصوير الأشياء ، ولأن هذا التصويرمرتبط فى أصل اللغة بالنغم بالنغم الإيقاعى فهو حين يقرر أنه مجرد من كل شيء من الأهل ومن المال ومن الناس يلجأ فوراً إلى التصوير فلا يكون هناك أوفق من السيف العارى من الخلل ، أو مما يلبس على السيف . إنه إذن مجرد يشبه مجرداً.

إن رحلة الشاعر على هذا الخيط المشدود بين الفكر والنغم هى رحلة ممتعة جداً وشاقة جداً ، ودقيقة جداً ، والشاعر الذى يعى جوهر الشعر وسره ، ويدرك مدى ارتباط الصورة بالنغم هو الذى يوفّق فى اختيار الصورة الجيدة المرتبطة بالنغم المناسب .

ونأتى إلى هذا التصوير الرائع البديع للإنسان الوحيد الذى لايجد من يشكو له أحزانه ولامن يشاركه أفراحه فى هذا الغربة :

فـــــــلا صديـــــق إليه مشتكى حزنى

ولا أنيــــــس إليه منتهـــــى جذلـــــــــــى

ترى هل كان يمكن لهذه الفكرة الفطرية التى يحسها كل إنسان يعانى الغربة والوحدة أن يعبر عنها بشكل أجمل وأرق أو أعمق من هذا التعبير الدائرى الذى يتعطف فيه شقه الايسر نحو شقه الايمن مع هذه العودة الدائمة إلى نفس المستقر النغمى ، إنه يحمل إلينا بكل دقة وعمق ورشاقة وصدق حركة النفس والفكر الإنسانيين .. هناك هذا التناسب الدلالى بين الصديق وشكوى الحزن وبين الأنيس والإفضاء له بما تجيش به النفس من مشاعر الفرح والسرور ، فالذى يحقق معادلة الفكر والنغم هو هذا الشيء الوحيد الذى اسمه إختيار الكلمة فى ملاءمتها لما يجاورها من كلمات ، وها هى شكوى الحزن تتلاءم مع الصديق الصدوق .. الصديق الذى يظل صديقاً عند الضيق ، وها هو الجذل يتلاءم مع الأنيس ، ولنمسك بميزان النغم والفكر لنرى مدى توفيق الشاعر فى وضعه كلمة منتهى هنا

مقترنة بالجذل في مقابل كلمة مشتكي مقترنة بالحزن ، فإذا كان الحزن طاقة تتطلب الإفضاء بها إلى من يشاركنا إياه ، فالفرح ايضاً طاقة يحتاج الإنسان إلى التخفف منها بمحادثة الغير ، وهنا تكون قيمة الأنيس الذى ينتهى إليه جذل الإنسان وفرحه ، وكلمة ينتهي إليه توحي بهذا المستقر الذى ينتهى إليه هذا الجذل والفرح مصحوباً بتلك الراحة النفسية التي يستشعرها الإنسان في هذه الحالة .

والشاعر في بيتين تاليين يستمر في تصوير آلام غربته ، ولكنه ينقلها من نفسه إلى مرافقيه في الرحلة من رواحل وراحلين :

طـال اغترابى حتى حن راحلتى
ورحلها ، وقرى العسّالة الذبل
وضجّ من لغبٍ نضوى . وعج لما
يلقى ركابى ، ولج الركب في عَذلى

هنا يضع الشاعر أساس البيتين معاً " طال اغترابى " .. هذا هو الحدث الذى يلخص فيه الشاعر أزمته ، وكل ما يترتب عليه هو الأثر ، هو رد الفعل في هذه الأحداث التى يصفها الشاعر واحداً تلو الآخر عبر بقية البيت الأول وعلى طول البيت الثانى ، إن الحيوان والإنسان جمعياً يشكوان ويئنان من هذه الغربة الطويلة ، والشاعر لاينفك يوفّر لألفاظه هذا الانسجام النغمى الذى يعبر عن مدى قدرته على الاختيار الحسن والتركيب القوى البسيط ، فالراحلة يتبعها الرحل ويبدأ كل جملة من الجمل الثلاث في البيت الثاني بهذه الألفاظ التى تعبر عن الضيق والشكوى في ضجّ وعج ولجّ ونحن هنا في الشعر مع الشعور ومع أدنى درجات الفكر وأقربها إلى الفطرة الأولية البسيطة ، وهذا هو ما يشعرنا بالراحة في هذا الفن ، إننا هنا مع طفولة الفكر البشرى النقية الصافية التى تتحد فيها أصوات اللغة مع حركة النفس والفكر القريب من الطبيعة .

وفى البيتين الأخيرين نرى ذلك التعارض الأزلى بين إدارة الإنسان وإدارة القدر :

أريد بسطة كفّ أستعين بها
على قضاء حقوقٍ للعلا قِبَلى

والدهر يعكس آمالى . ويقنعنى
من الغنيمة بعد الكدّ بالقَفلِ

إن اللقاء بين الفكر والنغم فى عمل الشاعر فى البيت الأول هو لقاء موفّق رائع إلى أبعد حد ، فالشاعر يكتب أساس هذا البيت : أريد بسطة كفّ ويعلل هذه الإرادة هذا التعليل الشريف الراقى فى بقية المدى الموسيقى للبيت بأنه يريد أن يقضى بها حقوقاً للعلا قبله ، هكذ تاتى "قبلى" مستقرة فى مكانها استقراراً فاتناً حقاً لأنها تحقق هذا التعادل بين الفكرة والنغم ، أو تجعلهما ذلك الكل الواحد الذى لايتجزّأ . هل يمكن ان تحذف قبلى ويبقى للمعنى كيان فى البيت ؟ محال ! هل يمكنك أن تأتى بلفظة أخرى تحل محلها أو تكون أقوى منها فى الدلالة هنا ؟ كلا .. هذا هو التوفيق فى صياغة البيت ،وأنا أكاد أرى الشاعر وهو ينتفض طرباً وسروراً وهو يلتقى بهذا المستقر النغمى الطبيعى الذى وفّق إليه فى آخر البيت ! ولكن الدهر يعاكسه . بل هو يعكس آماله عكساً وكما وجد الشاعر فى مثل لا انافة فيها ولا جمل إتماماً موسيقياً وفكرياً موفقاً فى أحد الأبيات السابقة . فهو يرى الآن فى مثل القناعة من الغنيمة بالإياب وصولاً موفقاً إلى القافية يتحقق باستبدال الإياب بالقفول أو القَفَل ، فالدهر لايعكس آماله وإنما هو يريده أن يقنع من الغنيمة "بالقفل " بعد كل هذا الكدّ والعناء ، وهو إتمام لابأس به مطلقاً تتعادل فيه كفتا الميزان الحساس للنغم والمعنى فى يد الشاعر .

ونأتى الآن إلى ذلك القسم من القصيدة الذى يعبر فيه الشاعر عن رغبته فى القيام بمغامرة غرامية خطرة ! وعلى مدى تسعة عشر بيتاً يقص علينا كيف دعا

أحد رفاقه في الرحلة إلى اليقظة ليصحبه في هذه المغامرة وهو يبدأ برسم شخصية هذا الرفيق تلك التي يجتمع فيها عنصرا الشدة والرقة .. إنه يطرد النوم من عينيه بينما استسلم بقية رفاق الرحلة لسلطانه أو لسلطان الطرب واللهو ، وهو يبعث الحماس في نفس هذا الرفيق ليعينه على ما يريد من "غي" أو غواية في هذه الساعة من الليل ، وهي غواية بالغة الخطورة لأنه يريد طروق هذا الحي الذي يحمي حسانه هؤلاء الرماة الأشداء من بني ثعل ، فليسيرا معاً تحت ستار الليل لايهديهما إلى مبتغاهما إلا عطر الحسان وشذاهنّ الفوّاح ،وهو في بقية أبيات هذا القسم من القصيده يمزج بين البأس والرقة في رجال هذا الحي ونسائه ،فهذه النَصال تسقى بماء الغنج والكحل ، وهذه أحاديث الكرام تزداد طيباً بما في الكرائم من تمحُّل .

وهذه نار الهوى في أكبادهن ونار الكرم عندهم أشعلوها على قمم الجبال ، وهن يقتلن العشاق ، وهم ينحرون الإبل قرى للضيفان ، ويجد جريح السيوف شفاءه هناك بنهلة من ثمر الهوى وعسله ، وبقية الأبيات تنحو هذا النحو الذي يقرن الشدة بالرقة ، والبأس باللين ، والقسوة بالحنان . وهو لايكره الطعنة النجلاء في جسده إذا قرنت بنهلة من خمر العيون النجل ، إن أبيات هذا القسم كلها تدور حول محور واحد هو الموت والحب أو نهاية الحياة واستمرارها ، والشاعر لايأبى أن يقترنا معاً ، ولايأبى إن يضحي بالحياة في سبيل الحب ، ولا أن يدفع ثمن حلاوة الهوى مرارة الموت .. وهذه هي حياة الصحراءحيث يتعانق الحرب والحب ، وحيث يتعايشان معاً ، وشخصية هذا الرفيق الذي اختاره الشاعر لهذه المغامرة تتناسب تماماً مع طبيعتها المكونة من الشدة والرقة .. من القسوة والرحمة .

والحركة الدائرية النغمية والدلالية لكل بيت من آخره نحو أوله والتقاء الأبيات جميعاً عند هذا المستقر النغمي الواحد في اللام المخفوضه التي يتحرك قبلها حرفان حركتهما القصيرة التي يسبقها حرف ساكن ، كل هذا لم يقف عائقاً بين الشاعر وبين التعبير الدقيق الموحي المؤثر بل المتوهج عن المعنى الذي يريد ،

والصورة التى يرسم بريشة الكلمات ، بل لعل هذا النغم الدائرى وصنوه من الدلالة المصاحبة له كانا أعظم ما أعان الشاعر على هذا التعبير ، ولنأخذ الآن فى تأمل معادلة الفكر والنغم فى هذا القسم من القصيدة بأبياته التسع عشرة .

إن الشاعر كما ذكرنا يبدأ برسم شخصية هذا الرفيق فى البيتين التاليين :

وذى شـــطاط كصـــدر الرمـــح معتقل
يمثله غـــير هـــيّاب ولا وكـــلِ
حـــلو الفـــكاهة مـــرّ الجد قد مزجت
بشـــدة البأس فيه رقة الغـــزَلِ

فى البيت الأول يجعل الشاعر رفيقه رمحاً معتقلا لرمح ، مقيماً هذه "المماثلة" التى راقته بينهما والتى تذكرنا بالسيف الذى يمسك سيفه عند المتنبى "ما يفعل الصمصام بالصمصام " ثم هو يبلغ قافيته بنفى الخوف والتوكل عنه أو بإثبات الجرأة والإقدام محدثا مماثلة أخرى بين صفة صاحبة النفسيه فى آخر البيت وصفته الجسمية فى أوله . ولعلنا نلاحظ أن الشاعر فى الشطر الأول من البيت يبلغ قافية كان يمكن أن يدخرها لآخره وفى قوله معتقل وفى ظنى أنه لو فعل ذلك فربما كان البيت أقوى لو انه اقتصر فى تركيبه على تماثل واحد بين جسم كرمح معتقل لرمح ولعله فكر فى ذلك وحاوله مراراً فليس من اليسير أن يهدر مثل هذه القافية "القيمة" ولكنه وجد أنه لو فعل ذلك لاضطر إلى أن يأتى بجملة اعتراضية طويلة بين قوله "يمثله" وبين "معتقل" التى ستأتى فى آخر البيت وكان عليه فى هذه الحالة أن يورد كلمة أخرى بدلاً من معتقل فى الشطر الأول ، وهذه الكلمة الأخرى نفسها كانت ستقوم فاصلاً بين الرمح وبين مثله مضعفة سرعة عودة الضمير منها الى الرمح وهذه الاعتبارات جعلت شاعرنا يعدل عن هذه الخطة ، ويضحى باستخدام "معتقل" كمستقر نغمى للبيت ، والحق أنه أحسن بالعدول عن ذلك وأقام المماثلتين اللتين ذكرناهما داخل البيت . وفى البيت التالى نرى هذين التقابلين بين الحلاوة والمرارة .

والجد والفكاهة ، والشدة والرقة ، والبأس ، الغزل ويهمنا فى عملنا هذا القائم على رؤية العلاقة بين المعنى والنغم أن نرى مدى التوزان والخلل فى ميزانيهما باعتبارهما جزءاً من التسلسل العام لتيار المعنى فى القصيدة ، ونحن فى جملة الأساس فى البيت نرى هذا الرسم الدقيق للشخصية المتكاملة التى تجمع بين الفكاهة والجد ، أما جملة البناء التى يتحرك الشاعر من خلالها نحو القافية فليست مجرد تأكيد لاعمل له إلا ملء الفراغ النغمى وإنما هى ضرورية لما يأتى بعد ذلك من احتياج الشاعر فى مغامرته الغرامية التى يزمع القيام بها إلى رفيق شديد البأس يعينه على اقتحام مخاطرها ، وهذا الرفيق فى نفس الوقت عاشق غزل يعرف ويقدر لواعج الحب وأشواق المحبين . فالمعنى هنا يؤدى دوره الضرورى حقا فى إطار التسلسل العام للمعانى فى هذا القسم من القصيدة . ومن رسم الشخصية إلى تصوير الأحداث فشاعرنا يطرد الكرى عن عين صاحبه فى تلك الساعة من الليل التى أغرى فيها سوامه بالاستسلام لعقاله بينما مال الركب على الأكوار بين صاح من الطرب وثمل من خمر الكرى ، وها هو الشاعر يحرك نوازع النخوه فى نفس رفيقه .. إنه يدعوه إلى نصرته والأخذ بيده بينما رفيقه يميل إلى خذلانه والتخلى عنه فى الموقف الجلل ، إنه يعتب عليه هذا العتب الرقيق الذى يكون بين الخلصاء ، إذ كيف ينام ويتحول عن نجدته بينما الطبيعة نفسها تمد له يد العون ، فالنجم ساهر الجفن والليل لم تستحل صبغة السوداء التى يستر بها المحبين وسعيهم إلى الوصال ..

طردت سرح الكرى عن ورد مقلته
والليل أغرى سوام النوم بالمقلِ
والركب ميلٌ على الأكوار من طربِ
صاحٍ ، وآخر من خمر الكرى ثملِ
فقلت أدعوك للجلىّ لتنصرنى
وأنت تخذلنى فى الحادث الجللِ

تنـــــام عنـي وعيـن النجـــم ســـاهرةُ

وتستحيل وصبغ الليـــل لم يحـــــــــلِ

إن كل كلمة وكل جملة لها دورهـا المحدد فى رسـم هـذه الصـورة الزمنيـة الكلية عبر هذه الدلالات المتناظرة فى كل بيت أو عـبر هـذه الـدورة الدلاليـة التـى تنعطف فيها جملة البناء على جملة الأساس محققة جوهر الحركة الدائرية فى الكون مع العودة المستمرة إلى هذه النقطة النغميـة الواحـدة المشـتركة لأبيـات القصيـدة ، ولا أدرى كيف تلوى هذه الحركة الدائرية الجاذبية للأبيات عنق المعنى ولا كيـف تقسـر الفكرة على الاتجاه إلى غير الوجهة التي يريدها الشـاعر ؟ بـل إننـى أزعـم أن النغـم والحركة الجاذبية أو الدائرية تسهم إسهاماً رائعا فـى رسـم المعنـى والتعبـير عـن أدق خوالج النفس البشرية مما لايحققه النغم السائر فى خطر مستقيم عن طريـق التفعيلـة الواحدة المتكررة التى تجعل القصيدة أشبه بقطار يسير علـى خـط مستقيم مـع هـذا الإيقاع الواحدة المتكرر الرتيب الذى يعرفه راكب القطار .

إن الشاعر الذى يتحـرك فكـره وذهاباً وجيئـة بحيـث تنعطـف الدلالـة فـى الجملة اليسرى على الجملة اليمنى فى رحلـة الجملـة اليسـرى الى النقطـة الموسـيقية الواحدة هـو اقـرب إلى فطرة النفـس وطبيعـة القلـب ، لأن القلـب يحقـق بإيقاعاتـه النظيمة دورة الدم فى الجسم الحى ، كما أن الكوكب يحقق بمجموع دوراتـه حـول نفسه – وهى إيقاعاته – دورته الكبرى حول الشمس وهكذا تنعطف صـورة الليـل الذى يغرى سوام النوم بـالعيون ، تنعطـف علـى صـورة رفيـق الرحلـة الـذى يطـرد شاعرنا سرح الكرى عن ورد مقلتـه ، ويسـتدعى الـتركيب النغمـى للألفـاظ نظـيره الطبيعى من التصوير فى هذا التقابل بين سرح الكرى وبين سوام النوم .. بين الـورد وبين المقل حيث تلعب حيوانات الصحراء دورها فى بناء الصورة فى حركتى الإبعاد والطرد والإقبال والأغـراء .. إن الصـورة الفكريـة هنـا غنيـة غنـى كبيراً بإيحاءاتهـا

وبهذه البراعة المتناهية فى اختيار عناصرها وحركتها ، ورسم حدثها الجزئى (طرد الكرى) على هذه الخلفية البديعة الطريفة بل الفريدة من الليل فى الصحراء .

وتسلمنا هذه الصورة للصورة التالية لرفاق الرحلة تلك ، التى تنعطف فيها صورة الثمل بخمر الكرى مع صورة الصاحى المتمايل طرباً وسروراً على أكوار الإبل ، وهكذا يجد الشاعر نفسه متجهاً إلى توفير جوهر الفن فى هذا التقابل بين الصورتين على هذه الخلفية من الرحلة الصحراوية التى ترسمها كلمتا الركب والأكوار التى يشترك البيت السابق فى رسمها وتلوينها بعنصرى الليل والنوم وما وفره الشاعر لهما من حركة مستمدة من طبيعة الصحراء وحيواناتها . ويجب أن ننبه هنا إلى هذا الملمح النغمى الذى كان يقضى بأن تكون القافية " ثمل " مرفوعة لامخفوضة لانها صفة لآخر ! .

وفى البيت التالى يبدأ عنصر آخر من عناصر القصة ممثلاً فى الحوار الذى يأخذ الشاعر فيه من جانب واحد مخاطباً رفيق الرحلة هذا الحوار الذى يعبر من خلاله عن ذلك الميل الطبيعى نحو القطب الآخر للحياة ، وفى الصحراء حيث يشتد منع لقاء قطبى الحياة إلابشروط المجتمع القاسية قسوة الصحراء نفسها ، فإنه لايكون هناك أمام الإنسان إلا المخاطرة بالحياة فى سبيل اللقاء ، وإلا استعذاب الموت نفسه فى هذا السبيل .. هنا يتعانق الحب والحرب ويتحولان كلا واحداً فى نفس ساكن الصحراء .. ونحصل حتى آخر بيت فى هذا القسم من القصيدة على فكر متسلسل واضح لايلوى النغم عنقه ، ولايقسره على اتجاه ما بقدر ما يساعده ويسعده ويتحد معه بل يستدعيه ويجلوه متوهجاً موحياً فى أكثر الأحيان :

فقلت : أدعـــوك للجـــلى لتنصـــــرنى
وأنـــت تخذلنى فى الحـــادث الجـــــللِ
تـــنام عنى وعـــين النجم ســـــــاهرة
وتستحيـــل وصبـــغ الليل لم يَحُـــــــلِ

إن قيمة البيت الأول هو فى دوره داخل السياق العام ، والشاعر يوفر له العنصر الأساسى فى جودة الشعر وهوتناسب اللون الدلالى بين جملتى الأساس والجواب بين الجلى والحادث الجلل ، والنصر والخذلان ، وبين موقف الشاعر وموقف صاحبه فى إطار هذا العتاب الرقيق ، ويستمر الشاعر فى عتابه فى البيت الثانى موفراً له نفس عناصر التناسب الدلالى بين النوم والسهر ، والتحول فى الوقف ، والتحول اللونى لكن القيمة الفنية فى البيت الثانى أكبر لهذه المقارنة الجميلة بين نوم الرفيق وسهر النجم ، وتحوله وثبات لون الليل ، فالطبيعة تتجاوب مع الشاعر بالنجم الساهر لأجله ، وبالليل الذى لم يحل لون سواده ليظل له ستاراً يحمى مغامرته ، بينما صاحبه ينام "ويتحول" عنه وعن مساعدته .. وها نحن نرى الفكر والشعر بكل ما فيه من طفولة وفطرة وبساطة آسرة تمس أعماقنا ، وهاهو الشاعر يتحرك بالدلالة فى هذا البيت حركته الدائرية من الليل إلى النجم ويصل إلى قافيته عبرهذه المقارنة من نوم الرفيق وعين النجم الساهرة ، إلى تحول الرفيق وعدم تحول الليل مع هذه الحيلة اللفظية اللطيفة ..

ويأتى الشاعر إلى ما يريده من رفيق رحلته فى هذه الأبيات التى يتسلسل فيها الفكر عبر الثنائية الطبيعية المحققة لفكرة الدورة الدلالية فى البيت الواحد :

فهل تعين على غيٍ هممت به
والمرء يزجر أحياناً عن الفشل

إنى أريد طروق السحى من "إضم"
وقد حماه رماه من بنى ثعلِ

يحمون بالبيض والسمر اللدان به
سود الغدائر حمر الحَلْى والحُللِ

فسر بنا فى ذمام الليل معتسفا
فنفحة الطيب تهدينا إلى الحِلَلِ

نــــوم ناشـــــئة بالجزع قد ســــقيت
نصالهـــــا بميـــاه الغنـــج والكــــحلِ

قد زاد طيب أحاديث الكـــــرام بهـــا
ما بالأكـــــــارم من حين ومــن محــــــل

تبيت نار الهــــوى منهـــن فى كيـــد
حـــــــرى ، ونار القــرى منهــم على القُلَلِ

قتلن أنضـــــــــاء حب لاحراك بهــم
وينحــرون كـــــــرام الخـــيل والإبـــلِ

يشـــفى لديغ العــــــوالى فى بيوتهـــم
بنـــهلةٍ من غـــدير الخمـــــر والعســـــــل

لعـــــــل إلمامةً بالجـــــزع ثـــانيةً
يـــدبُّ منــــها نســـــيم الـــــبرء فى عللى

لا أكره الطعنة النجــــلاء قد شفعت
برشـــفة من نهـــال الأعـــين النجـــــل

ولا أهـــاب الصفاح البيض تسعــدنى
بالحـــج من خـــلل الأســـتار والكـــــلل

ولا أخـــالُ بغـــــــــزلان أغازلـــها
ولو دهـــتنى أســـــود الغـــيل بالخَـــبلِ

الفكرة التى أراد الشاعر توصليها لم تعقهـا إذن مقتضيـات النغـم ولم تقسر صاحبها على سبيل لايريد سلوكه لسبب بسـيط هـو وضوحهـا الشـديد وتسلسلها الذى يشبه تسلسل ماء الغدير الصافى ، ولست فـى حاجـة إلى أن أذكـر أن الفكـر المقصود هنا ، وفى الشعر بوجه عام هـو الفكـر الفطرى البسـيط اللصيق بالطبيعـة البشرية التى هى جزء من طبيعة هذا الكون حيـث تتلاقـى حركتـا التفكـير والتعبير

وتتوحدان معنا فى كل واحد ولهذا فالكلام الذى نقرؤه الآن للشاعر ليس مجرد تعبير داخلى فى نفسه وإنما هو هذا الشىء الداخلى نفسه ، هناك هذا الفشل أو العجز الذى يخشى الشاعر أن يزجر من أجله فى مقابل هذا "الغى" الذى يهم به وإن كنت أرى أن دورة المعنى هنا لاتتحقق بنفس القوة والسلامة التى تتحرك بهما فى بقية الأبيات :

فهل تعين على غى هممت به

والمرء يزجر أحياناً عن الفشل

صحيح أن كلمة الفشل تتحرك راجعة إلى الهمة ومنعطفة نحوها لما بينهما من علاقة ، ولكنى أرى أن الوصول إلى هذا المستقر النغمى لم يكن على نفس القدر من القوة التى وفرها الشاعر لأبيات القصيدة (عدا الشطر الأيسر من البيت الأول الذى ناقشناه آنفا) .. نعم كان على الشاعر أن يتوقف قليلاً ليمهد لقافيته تمهيداً أقوى يجعل الحركة التوافقية الدائرية أكثر سلاسة وقوة بين جملة البناء فى الشق الأيسر وجملة الأساس فى الشطر الأيمن .. إننى أعلم أن ثمة من سيرى أن القافية هى التى قيدت الشاعر وحدت من حركة فكره وأجبرته على سلوك سبيل لم يكن يريد سلوكه ، ولكن مما ينقض هذا الرأى تماماً قدرة الشاعر على الاختيار . فهو ليس مقيداً بقافية واحدة ، ولابكلمة او كلمات معينة وإنما هو يحقق حركة نغمية متجاوبة فى طبيعتها التوافيقة مع طبيعته هو وطبيعة الكون كله بانتقاء ما يناسب هذه الحركة دلالياً من بحر اللغة الواسع العميق .

وتستمر الدورة الدلالية بحركتها الذاهبة الراجعه بوضوح وجمال خلال بقية الأبيات فى هذا القسم من القصيدة حيث يرتد حال الحى " وقد حماه رماة من بنى ثعل " إلى إرادة الشاعر طروق هذا الحى من إضم ، والتركيب النغمى السلس القوى للجملتين فى البيت يتمثل فى الاختيار الموفق للشاعر لكلمة طروق الحى التى تحمل معنى متأرجحاً بين التلطف والعنف فى مقابل حماته من الرماة الأشداء من بنى

ثعل ، ويعرض شقا الحركة الدورية فى البيت التالى ألواناً صارخة بعض الشىء حيث تتقابل السيوف البيض والسمر مع الغدائر السوداء ، والحلى والحلل الحمراء لحسان الحى ، فالشاعر من خلال التركيب النغمى يرسم الصورة الذهنية على نفس نمط هذا التركيب الثنائى فى جوهره ، وهاهو التركيب النغمى يسمح للشاعر باختيار هذه الكلمات ذات الدلالات التى تتوافق مع ما سيأتى فى الشطر الأيسر من حديث عن الحسان ، فالسيوف بيض وسمر بل هى سمر لدان وهكذا يأتى البيض والسمر فى ناحية ، والسود والحمر فى الناحية المقابلة ، والشاعر يبلغ قافيته من خلال هذه الحلى وهذه الحلل الحمراء التى ربما صدمت ذوقنا الآن بعض الشىء . ونحن نتخلص الآن من هذه البقع اللونية الفاقعة فى رسم الصورة إلى دورة دلالية الطف وأرشق فى البيت التالى حيث تنعطف الهداية إلى الحِلَل نحو " الاعتساف " فى السير فى ذمام الليل .

ويرسم الشاعر فى أساس البيت هذه الصورة الموحية البديعة لاثنين يسيران. فى ذمام الليل حيث يكون هذا الاختيار الموفق الرائع لذمام الليل أروع دليل على تحقق المعادلة بين النغم والفكر الحدسى ، لقد حقق الشاعر النغم ، وحقق فى نفس الوقت الصورة الذهنية الرائعة الموحية التى تثيرها "ذمام الليل " والتى ترتكز على حسن ذوقه فى اختياره للكلمة لأنه كان يمكن أن يقول محققاً نفس النغم :

فسر بنا تحت ستر الليل معتسفاً

وشتان بين الاثنين ! فالشاعر مع ذمام الليل يجعل الليل كائناً متعاطفاً معه، وهو هنا يواصل اعتبار الليل صديقا متعاطفاً معه بعد أن ذكر لصاحبه أن عين النجم ساهرة ، وصبغ الليل لم يحل لأجله ، بينما هو يريد أن ينام وأن يتحول عنه وعن مساعدته . ومعنى ذلك أن " ذمام الليل " هنا تجد لها هذا التمهيد الذى يجعلها أكثر ملاءمته فى موضعها باتساقها مع ما سبقها ، ثم تأتى "معتسفا لتحتل مكانها النغمى

من ناحية مقدمة التمهيد الطبيعى للهداية إلى الحِلَل عن طريق نفحة الطيب التى بها وحدها يكون الاهتداء إلى موضع الأحبة أو موضع القطب الآخر للحياة .

وهاهو التركيب النغمى لألفاظ اللغة يبعث الحياة والإرادة فى نفحة الطيب كما يبعثها فى الليل عن طريق العودة بالفكر إلى فجره وبداياته الأولى التلقائية البسيطة التى تتحول بها الأشياء إلى أحياء تتعاطف مع الإنسان وتشاركه مشاعره ، إن هذا التفكير الحدسى أو الفطرى هو ما يبعثه التركيب النغمى للألفاظ ، وأنا أقف أمام هذه " الحلل " فى آخر البيت فى تحقيقها لدورها فى رواية الأحداث لأرى فيها موضعاً أخر ربما كان أقوى من ذماء الليل فى معادلة الفكر والنغم لأن أحداث القصة التى يرويها الشاعر لاتستمر فقط مع دورته الدلاليه فى كل بيت وإنما تستمر استمراراً سلساً جميلاً لاتحس معه بقيد ولاحد ولا لَىّ لعنق المعنى ولاقسر للسياق على نحو آخر من الأنحاء ، وأنا أرى هذا التوافق الجرسى بينهما وبين المستقر النغمى السابق لها فى الحُلَل فأشهد أن تأمل التركيب الدقيق للشعر الجيد هو خير ما يضع أيدينا على نجاح الشاعر فى تحقيق المعادلة بين الفكر والنغم بحيث لايطغى – أحدهما على صاحبه ، بل بحيث يتحد الاثنان فى كل و حد . وهو جوهر المعادلة التى تقول إن شيئاً ما يساوى شيئاً آخر ، أى أنهما فى حقيقة الامر شىء واحد وإن اتخذا شكلين مختلفين فى نظرنا . والأبيات الباقية فى هذا القسم من القصيدة تنصب كلها على قرن خصائص الرجولة بخصائص الأنوثة فى هذا الحى : هذه النصال التى سقيت بتلك المياه الأنثوية من غنج وكحل ، وأحاديث الكرام ، ومحل الكرائم ، ونار الهوى فى أكباد الحسان ، ونار القرى التى أشعلها الرجال على قمم الجبال . وقتل الحسان لعشاقهن ، ونحر الرجال لكرام الخيل والإبل ، وعوالى الرجال التى يشفى لدغها الغدير والعسل الأنثوى ، والطعنة النجلاء من سيوفهم مقرونة برشفة من الأعين النجل ، والصفاح البيض والأستار والكلل والغزلان والأسود ، ووسط هذا كله تقف مع هذا البيت :

لعـــل إلمامــــــة بالجـــزع ثانيــــة
يـــدبُّ منهــا نســـيم الـــبرد فى علـــلى

لنرى نموذجاً جميلاً مؤثراً لمعادلة النغم والفكر يقوم على مايلى :

١- تناغم لفظى بين أول كلمة فى البيت ، وبين مستقره النغمى وهو تناغم حرص الشاعر عليه فى معظم أبيات القصيدة وخاصة الأبيات السابقة لهذا البيت بين الكرام والكرائم . ونار الهوى ونار القرى والطعنة النجلاء ، والأعين النجل .

٢- هذه الصورة الجملية البارعة لنسيم البرء وهو يدبُّ فى العلل فالشاعر يتحرك عبر إيقاع الكلمات وحروفها نحو مستقره النغمى راسماً هذه الصورة للتحول من العلة إلى الشفاء مختاراً لكلمة النسيم ذات الإيحاء اللطيف الرقيق ، واختيار هذه الكلمة هنا هو الذى يحقق هذه المعادلة الدقيقة بين النغم والفكر ، ولهذا كان الاختيار الذى يوفّق بينهما وأساسه الكلمة الواحدة هو العمل المركزى فى فن الشعر .

ومن المخاطر فى سبيل الهوى إلى المخاطرة فى سبيل العلا .. والشاعر فى هذا الموضع من القصيدة يجعل النقلة طبيعية وسلسة حين يقول بعد ترحيبة بالطعنة النجلاء فى سبيل رشفة من نهال العيون النجل ، وبالسيوف ولقاء الأسود فى سبيل النفاذ من الأستار والكلل إلى الغزلان .

حب السلامـــة يثنى هـــــم صاحبـــه
عن المعالى ويغـــرى المـــرء بالكســـل

فإن جنحـــت إليهــا فاتخـــذ نفقـــاً
فى الأرض أو سلمـــاً فى الجـــو فاعتزلِ

رضا الذليـــل بخـــدش العين ممسكـــه
والعز عنـــد رسيـــم الأينـــق الذلـــل

إن العـــــــلا حدثتنى وهى صـــــــادقة

فيما تحـــدّث ، إن العـــــزَّ فى النقـــلِ

لو ان فى شرف المـــأوى بلـــوغ منى

لم تبرح الشمس يـــوماً دارة الحَمـــلِ

فالشاعر يعرض قضيته ويبرهن عليها ، بينما هو يجرى حروف كلماته على النمط الإيقاعى المرسوم متجهاً بها إلى هـذا المستقر النغمى الواحد ، أو هـو يحقق الدورة النغمية ومعها الـذروة الدلالية عبر الشطرين المتقابلين المتجهين إلى نفس النقطة مع تعاقب الأبيات .

ونجاح الشاعر فى هذا التوفيق بين النغم الجميل ، والمعنى الجليل هو ما يسحرنا فى الشعر . . والشاعر فى البيت الأول يحقق المعنى البسيط العميق بهذا التركيب البسيط الجميل للكلمات بين " الشيء " وبين الأثر . . بين حب السلامة وانثناء العزيمة والإغراء بالكسل وهذا الوصول الموفق إلى القافية مع تحقق المعنى المراد هو انتصار الشاعر ، وهو انتشاء متلقى الشعر ، إنها اللحظة التى يجعل النغم والمعنى فيها كلا واحداً ، والشاعر فى قوة المعنى يعتمد على الفطرة والخبرة العملية التى تجعل صدقه مصدر الإعجاب والتسليم ، وهو هنا ليس فى حاجة إلى زينة لفظية ، وهو نفس ما يفعله فى البيت الرابع والخامس فقد حدثته العلا أن العز فى الرحلة والانتقال وليس فى الثبات والبقاء على حال واحدة ، وتأتى الجملة الاعتراضية بين حديث العلا ومنطوق هـذا الحديث فى مكانها تماماً كتعليق مؤكد لصدق هـذا الحديث لايشوب سلامة التركيب بأية شائبة . ويكتسب البيت قوته فى تمهيد الأبيات السابقة له ، ثم يأتى البيت التالى الذى يزيد التأكيد قوة ، باستمداده من الطبيعة وباتخاذ استمرار نقلة الشمس وتحولها دليلاً على رأى الشاعر فى إطار هـذا التفكير الفطرى البسيط الجميل ، ونحن نلاحظ فى البيتين الثانى والثالث فى هـذه المجموعة وهما لايستندان إلى قوة الدليل الطبيعى مباشرة – ميل الشاعر إلى شيء

من الزينة التى يقيمها بين الأرض والجو ، وبين الذل والعز ، ومستقرة النغمى " فاعتزل " ليس قطعاً فى قوة المستقر النغمى فى الأبيات الأخرى فى نفس المجموعة ، ولافى غيرها أيضاً ، فالمعنى يمكن أن يقف فعلاً عند قوله فاتخذ نفقاً فى الأرض أو سلماً فى الجو لكننا لا نستطيع أن ننكر أنه موفق فى إختيار الاعتزال خاتمة موسيقية للبيت إنها أنسب ما يمكن هنا لإحداث التوازن بين المعنى والنغم بقدر الإمكان ، والشاعر يجبرنا هنا على احترام فنه ببراعه فى اختيار هذه القافية بالذات لشدة التناسب بينها وبين ماسبقها ، بل ربما يجبرنا على التسليم بأهميته لآنه يريد محدثه أن يعتزل الحياة والناس متوسلاً إلى ذلك باتخاذ نفق فى الأرض أو سلماً فى الجو.

ولعلنا نلاحظ نظرية الفكر الشعرى فى هذه المجموعة من أبيات القصيدة متمثلة فى ظهور وحدات الطبيعة مباشرة : الأرض ، الجو ، العين ، الأينق ، الشمس . . هكذا يعيد النغم اللغة إلى أصلها فى رسم الأشياء مباشرة ، فهكذا كان حال اللغة المكتوبة فيما قبل مرحلة الكلمة ، رسم الأشياء فى الطبيعة كما هى ، وكذلك إضفاء الإنسانية على الأشياء وهى سمات الفكر الفطرى الذى يشدنا إلى الشعر ويعيدنا إلى إصولنا الأولى . فالشاعر يهيب بالحظ ، والحظ مشغول عنه بأهل الجهل يلبى أمانيهم ويرفع مكانهم فى الدنيا ، وهو يتمنى أن يعكس الحظ خطته ويوجه رعايته واهتمامه لأهل الفضل لا لأهل الجهل ، لكن هذه ليست إلا احلاماً وأمانى ، وهو يلجأ إلى الأحلام والأمانى انفلاتاً من ضيق العيش ، وهرباً من الواقع المر الأليم إلى آفاق أرحب من الأمل ، ولكنه مع ذلك ثابت على مبدئه ، متمسك بكرامته ، معرض معها عن المنصب الذى يأتيه به الذل ، فهو لم يرتض الذل فى فجر الحياة والشباب فهل يرتضيه بعد أن بلغ ما بلغ العمر ؟

أهبت بالحظ لو ناديت مستمعاً
والحظ عنىَ بالجهال فى شغل

لعلـــه إن بـــــــــدا فضلى ونقصهـــم

لعينـــــــــه نــــام عنهـــم أو تنبـــه لى

أعلـــــل النفـــــس بالآمال أرقبهـــــا

ما أضيـــق العيـــــش لولا فسحة الأمـــل

لم أرتـــض العيـــــش والأيـــام مقبلـــة

فكيـــــــف أرضى وقــد ولت على عجــــل

إن هذا الفكر الفطرى يحمل معنى فلسفياً عميقاً ، فالحظ مشغول بالجهال عن الحكماء والعلماء ، والشاعر هنا يستند إلى الواقع الذى يعيشه الناس فى كل زمان ومكان ، فأهل العلم والحكمة هم غالباً أقل الناس حظاً من متاع الحياة ، وهذه حقيقة تتجلى أكثر ما تتجلى فى عصور التدهور والانحطاط الحضارى التى عاش شاعرنا أحدها ، لقد ارتفع من لاحق له فى الارتفاع ، وانحط من حقه السمو والمكانة العليا ، بل إن هذه هى شكوى الحكماء فى كل زمان لقد قال أينشتين إنه ملأ الفضاء بملايين الساعات الضوئية وهو لا يجد ساعة منبهة فى غرفة نومه !

إن الشاعر يوقّع ألفاظه المتعاقبة على أوتار النغم المرسوم هذا التوقيع السلس الجميل ، وهو يؤدى لنا هذا المعنى العميق ، وهذه هى معادلة الفكر والنغم فى أجلى مظاهرها .. إن هذا هو أقصى ما يمكن أن يبلغه الشاعر المجيد المتمكن من فنه :

أهبت بالحـــــظ لو ناديــــــت مستمعـــــاً

والحـــظ عنىَ بالجهـــــــال فى شغـــــلِ

ومن الواضح أن حركة الفكر كان لها طريقها المرسوم فى ذهن الشاعر وهو يكتب قوله أهبت بالحظ وأن القافية تجلت له منذ هذه البداية ، فإهابته بالحظ يقابلها انشغال الحظ عنه ، وهو يتم الحيّز الموسيقى فى نصف البيت الأيمن بهذه الجملة الاعتراضية التى تسهم إسهاماً جيداً موّفقاً فى رسم الصورة :

لو ناديت مستمعاً :

لعلـــــــه - إن بدا فضـــــــلى ونقصهـم

لعينه - نـام عنهـــــــم أو تنبـــــه لى

والجملة الاعتراضية هنا تشغل حيزاً موسيقياً أكبر من سابقيها هو معظم الشطر الأيمن وبداية الشطر الأيسر ، وتقوم بوظيفتها فى التمهيد للحركة نحو القافية وهذا التمهيد يتمثل فى " عينه " مما جعل الوصول إلى القافية عبر النوم والتنبه وصولاً طبيعياً موفقاً إلى أبعد حد ، فالشاعر يستمر فى حركة الفكر الرأسية من البيت السابق نحو هذا البيت وكأنه يسير بنا فى خط مستقيم أو يكتب مقالاً يعرض فيه قضية يناقشها ، وهو فى نفس الوقت يوفّر لنفسه وصولاً طبيعياً موفقاً إلى القافية عن طريق ما أدعوه التناظر الدلالى أو تلاؤم الألوان الدلالية فى البيت الواحد ، والشاعر يستمر فى نفس الفكرة فى البيت الثالث مبرراً إهابته بالحظ مع يقينه بانشغاله الدائم بالجهال :

أعلـــــل النفـــــــس بالآمـــــال أرقبهـا

ما أضيـــق العيــــــش لولا فسحة الأمــــل

ومع الشعر الجيد الرائع لانشعر أبداً بأى فارق بين النغم والمعنى ٠٠ لا نشعر بأن أحدهما يزيد عن الآخر ، وهذا هو جوهر المعادلة ، وعدم الإحساس بهذا الفارق هو المقياس الوحيد لروعة الفن الشعرى ، لكنك تقف عند قول الشاعـــر " أرقبها " وتسأل نفسك أهذه الكلمة ضرورة فى رسم الفكرة أو الصورة الدلالية ؟ إنه يعلل النفس بالآمال لأن العيش ضيق بدونها ٠٠ إن الفكرة بشقيها المتقابلين متحققة تماماً فى البيت بدون " أرقبها " هذه فهل أتى بها الشاعر لملء الفراغ الموسيقى الذى كان عليه أن يملأه ؟ إن البراعة فى أن يجعلك الشاعر تحس بأن الكلمة ضرورية لرسم المعنى وليس لملء الفراغ الموسيقى وكفى ، وأحسب أن الطغرائى اختار أنسب كلمة ممكنة لتحقيق معادلة الفكر والنغم فى هذا الموضع .

لقد كان يمكنه أن يأتى بكلمة تتعلق بالآمال نفسها ، ولو أن شاعراً آخر وجد نفسه فى هذا الوضع فربما قال :

أعلل النفس بالآمال كاذبةُ

ما أضيق العيش لولا فسحة الأملِ

لكننا كنا سنشعر هنا ببعده عن التوفيق فى اختيار هذه الكلمة ، صحيح أنه يعرف أنها آمال لن تتحقق ولكن الذوق الرفيع يأبى إقتحام مثل هذه الكلمة هنا وربما قال شاعرُ آخر :

أعلل النفس بالآمال مكتئباً

ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل

فالاختيار مجاله ليس محدوداً بالدرجة التى يظنها المناوئون للشعر الشطرى ، أو شعر الدورة الدلالية ، ولكن الطغرائى ملأ الحيز الموسيقى بما هو أفضل من هذه وتلك ، وإن كان قد ترك المجال واسعاً للتساؤل الذى أثرناه حول مدى الضرورة الفكرية للكلمة فى مقابل الضرورة الموسيقية ، وهو تساؤل بالغ الأهمية فى مجال فحص الحركة الدقيقة لفكر الشاعر ، وبوجه خاص فى استبيان مدى تحقق المعادلة بين الفكر والنغم فى العمل الشعرى .

ونأتى الآن إلى البيت الأخير فى هذه المجموعة نرى التحقيق التام لهذه المعادلة فى انعدام الشعور بأى فضول لفظى أو خلل فى العلاقة بينهما :

لم أرتض العيش والأيام مقبلة

فكيف أرضى وقد ولت على عجلِ

والشاعر يدل على رهافة حسه فى اختيار الكلمة المناسبة باختياره للعيش بدلاً من الذل لأن إيحاء العيش هنا تحقق ما يريد الشاعر الإشارة إليه من العيش المهين بدون التصريح بالذل أو الهوان ، وهو مالم يكن ليتورع عنه شاعر آخر ليس لديه مثل هذا القدر من الإحساس بالكلمة ، وها هو الوصول إلى المستقر الموسيقى

" على عجل " يضيف إلى المعنى هذه اللمسة الجمالية الرائعة التى تحسها فى النفس مع هذا التوافق الرائع بين المعنى والنغم فى آخر البيت ، إذ يتقابل تولى الأيام مع إقبالها السابق ، بينما تضيف على عجل هذه اللمسة الموفقة من الحسرة على مافات هنا .

ونحن نرى بعد ذلك الخط الأساسى للقصيدة فى اعتزاز الشاعر بنفسه مقروناً إلى ضيفه بسوء حظه فى قوله :

غالى بنفسى عرفانى بقيمتها

فصنتها عن رخيص القدر مبتذل

الفكر والتركيب النغمى متكافئان هنا فى مستواهما العادى وها هو الشطر الأيسر يحقق دورته الدلاية منعطفاً نحو الشطر الأيمن فى هذه العلاقة بين الرخيص والغالى ، ويختار الشاعر قافيته ببراعة واقتدار بحيث تضيف إلى المعنى إضافة قيمة منسجمة مع ما قبلها فى البيت كله فى إقامة هذا التقابل بين النفس العزيزة ، والقدر الرخيص ، ونحن الآن مقبلون على بيت رائع روعة نادرة:

وعادة النصل أن يزهى بجوهره

وليس يعمل إلا فى يدى بطل

فالشاعر لا يكتفى فى هذه القصيدة بعرض الفكرة ، وإنما يبرهن عليها أيضاً ، وهذا دليل على غنى العربية بالقوافى من ناحية وعلى اقتدار الشاعر على اختيارها من ناحية أخرى فى إطار التركيب النغمى والدلالى للبيت .

وهو فى هذا البرهان يرسم لنا صورة ــ كما فعل من قبل ــ هى صورة النصل الذى يعجب بجوهره ، والذى لا يعمل إلا فى يدى بطل . إنه يبرهن على فكره وفى نفس الوقت يحقق الحركة الدائرية المتجهة إلى نفس المستقر النغمى فى هذه اللام المخفوضة ، وهو لكى يفعل ذلك ويرضى كلاً من الفكر والنغم .. يرسم هذه الصورة .. صورة هذا السيف الذى لا يعمل ولا يؤثر إلا فى يد البطل .

ومن الواضح أن كلمة البطل عنت للشاعر بعد أن كتب الشطر الأيمن من البيت فكان هذا التركيب الأنيق للكلمات المختارة اختياراً جيداً موفقاً وخاصة كلمة يعمل التى تدور مع كلمة البطل فى بناء البيت معانقة للدلالة فى الشطر الأيمن ، حيث هذا النصل الذى يزهى بجوهره ، وقد انسجم هذا الجوهر للسيف مع النفس الغالية فى البيت السابق شاهدة للطغرائى بحسن الذوق فى اختيارالكلمة المناسبة للموضع المناسب .

ويمضى الشاعر فى تفصيل سبب ضيقه بل نقمته معبّراً بصراحة شديدة عن فساد الأحوال السياسية وانقلاب معايير التقدير للناس :

ما كنت أوثر أن يمتد بى زمنى
حتى أرى دولة الأوغاد والسفَلِ
تقدمتنى أناس كان شوطهم
وراء خطوىَ إذ أمشى على مَهَلِ
هذا جزاء امرئ أقرانه درجوا
من قبله فتمنى فسحة الأجلِ
وإن علانىَ من دونى فلا عجب
لى أسوة بانحطاط الشمس عن زُحَلِ

ولا شئ يلفتنا فى البيت الأول غير هذه الصراحة المطلقة فى التعبير عن فساد السياسة فى هذا الزمان . وفى البيت الثانى يتحرك فكر الشاعر مقارناً بين هؤلاء الذين تقدموه فى الواقع وبين ما كان ينبغى من تأخرهم عنه ، وهذا المعنى يشغل الشطر الأيمن والجزء الأول من الشطر الأيسر ، ويبقى هذا الحيز الموسيقى المشتمل فى نهايته على القافية ، ويكون الشاعر البارع قد مهد لها بالشوط والخطو ويتمكن من تغطية الحيز الموسيقى المتبقى بهذه الصورة التى تزيد الفكرة فى البيت

قوة وجمالاً من أن ما كان ينبغى أن يكون من تقدمه وتأخر غيره إنما كان يتحقق حتى لو انه مشى على مهل .

إن الفكر والنغم هنا يقدمان لنا مثلاً رائعاً على التوازن البديع والقدرة على الاندماج فى كلٍّ واحد ، وها هى مقتضيات النغم تسهم فى زيادة جمال الفكر فى يد الشاعر البارع ولا تلوى عنق المعنى ولا توجهه أية وجهة لا يريدها لمجرد إرضاء النغم ، وهذا هو لب القضية التى نعالجها فى هذا الكتاب . فهذا الإتمام الطبيعى لدورة البيت الموسيقية والدلالية وفّر لها الشاعر كل هذا القدر من الانسجام بين ألوان الدلالات عبر التقدم والشوط والخطو والمشى على مهل وهو إتمام زاد المعنى قوة ، ولم يكن عبئاً عليه بأى حال .

هـــذا جـــزاء امـــرئ أقـــرانه درجـــوا

مـــن قبـــله فتـــمنى فسحـــة الأجـــل

معنى هذا أن أقرانه درجوا من قبله فى الزمان ، وأنه لهذا تمنى أن يفسح فى أجله حتى يلحق بهم أو يتجاوزهم ، فهذه القبلية الزمانية تنسجم فى فسحة الأجل التى يصل بها الشاعر إلى الختام الموسيقى والدلالى لبيته . وهو غير المعنى الذى يفهم من البيت السابق ، ثم ما معنى هذا الجزاء إذا كان " الأقران " قد سبقوه فى الزمان وبقى هو يتمنى إمتداداً فى العمر ليعوض هذا السبق ؟ أى أنه لم يفعل إزاء سبق الأقران إلا هذا التمنى لفسحة الأجل فكان تأخره وسبقهم جزاء وفاقاً .. ومعنى ذلك أن الشاعر يلوم نفسه لأنه قنع بالتمنى عن العمل الجدى فهو لا يلقى كل اللوم إذن على الزمان وعلى الظروف المحيطة به ، وإنما هو يلقيه أيضاً على نفسه .

ثم يعود الشاعر إلى التصوير ليبرر لنفسه وضعه غير الطبيعى بما يحدث فى الطبيعة نفسها من أنه يأتى وقت تكون الشمس فيه أسفل أحد كواكبها ، والقافية تسعف الشاعر بزحل أو بهذا الكوكب الذى يقترن فى أذهان الناس بما لا يسرهم ،

وهكذا يكون النغم المستدعى لهذه الصورة عوناً على قوة الفكرة ، بل إن النغم نفسه يجعل فكر الشاعر يتحرك بحثاً عن الصورة الذهنية التى تجعله يبدو مع لفكر كلاً واحداً كما نرى فى هذه الصورة ، هذا هو جوهر العمل الشعرى ، فالقافية هى النقطة الموسيقية التى تحقق الحركة الدائرية النغمية وهى نفس الحركة الطبيعية كلها ، والدلالة المرتبطة بالكلمات التى يحقق أصواتها هذا النغم الدائراى لابد أن تتحرك نفس الحركة الدائرية عبر أبيات القصيدة ، واختيار الكلمة هو وحده الذى يحقق معادلة الفكر والنغم فى هذه العملية ، وهو ما نراه فى اختيار الشاعر لهذه القافية كجزء من الصورة التى يرسمها فى إطار هذا النغم وهى صورة موفقة . لأنها تحقق المعنى ، وتقدم التبرير لانعكاس الوضع الاجتماعى والسياسى للشاعر من الطبيعة نفسها ممثلة فيما يراه الشاعر من انعكاس " وضع " الأجرام الفلكية ذاتها فى بعض الأحيان ، ولا يفوتنا هنا أن نعود إلى ذلك البيت السابق فى هذه القصيدة الذى يذكر فيه الشاعر علاقة الشمس ببرج الحمل :

لو أن فى شـــرف الـمأوى بلـوغ منـــى

لم تبـرح الشمـــس يومـاً دارة الحمـــل

فقد حقق الشاعر فكرته الخاصة بالبرهان على ضرورة الحركة والانتقال فى عالم الإنسان استناداً إلى الحركة الدائبة لوحدات الطبيعة ممثلة فى الأجرام الفلكية واستطاع بهذا المستقر النغمى " الحمل " والصورة المتعلقة به أن يحقق الموازنة بين الفكر والنغم فالشمس لا تبقى بهذا البرج الذى يرتبط اسمه بالوداعة والخير، وبذلك يكون انعطافة نحو المأوى فى الشطر الأيمن انعطافاً موفقاً جميلاً ، فالنغم ممثلاً فى القافية يوجه المعنى هنا وجهة رائعة على يد شاعر متمكن .

أعـــدى عدوّك أدنى من وثقـــت بـــه

فحـــاذر النـــاس واصحبهـــم علـى وجَـلِ

وحســـــن ظنـــك بالأيـــام معجــزةٌ
فظـــن شــــرا وكـــن منهم علـــى دَخَـــــل
غـــاض الوفـــاء وفـــاض الغدر وانفرجـت
مسافـــة الخـــلف بـــين القـــول والعمـــل
وشـــان صدقـــك عنـــد النـاس كذبهـــمّ
وهـــل يطـــابـــق معـــــــوج بـمعتـــدل
إن كـــــان ينجـــح شـئ فى ثباتـهـــــم
علـــى العهـــود فسبـــق السيـــف للعـــذَل

والفكـرة فـى البيتـين الأولـين وتركيبهمـا النغمـى المتشـابه . فـى المسـتوى العادى . فهناك رؤية ونصيحة مبينة عليها بشكل بسيط مباشر ، والشاعر يضع أساس البيت الثالث فى هذه المجموعة غاض الوفاء وفاض الغدر موفراً لـه هذين التقابلين النغميين والدلاليين ليبدأ رحلته نحو مستقره النغمى الواحد بهـذه الفكرة الدقيقة التى يجعل القول فيها فى نقطة والعمل فى نقطة أخرى ، ويمد بينهما تلك المسافة التى طالت وازدادت طولا واتساعاً كناية عن إخلاف الوعد ، والمرء لا يسعه إلا أن يعجب بهذه الصورة الهندسية الأنيقة التى أدى بها الشاعر المعنى فى رحلته الإيقاعية نحو مستقرد النغمى ، وأكد بها المعنى هذا التأكيد الدقيق الأنيق .

وعلى نفس المستوى من الرحلة نحو القافية بصورة ذكية بارعة نشهد سير الشاعر فى البيت التالى فى هذه المطابقة المستحيلة بين المعوج والمعتدل برهانا على أستحالة التلاقى بين الكذب والصدق ، وها هو المستقر النغمى يحقق هذا الإتمام الرائع الهندسى أيضا للبيت :

وشـــان صدقـــك عنـــد النـــاس كذبهـــم
وهـــل يطابـــق معـــوجّ بمعتـــــدل ؟

إن اختيار الشاعر لكلمة " يطابق " هـو اختيار موفق إلى أبعد حد داخل إطار هذا التساؤل الإنكارى ، وكذلك كلمتا المعـوج والمعتدل فى مقابل الكذب

والصدق .. إننا نستطيع أن نقدر عظمة الشعر وروعته حين تفكر فى هذا الخيط الرفيع المشدود بين النغم والفكر ، وفى كيفية إرضاء الشاعر لكل من هذين العنصرين معاً فى نفس الوقت حتى ليبدوان لنا شيئا واحدا وكلاً واحدا من خلال الاختيار الجيد للألفاظ الموحية المعبرة عن فكرة ذكية ، كما فعل الشاعر فى هذا البيت وفى سابقه .

وفى البيت التالى تحس أن الجملة الأخيرة المنتهية بالقافية " سبق السيف للعذل " كانت تتسابق فعلاً إلى ذهن الشاعر وهو يخط البيت " إن كان ينجح شئ فى ثباتهم على العهود " تلك الجملة التى شغلت الحيز الموسيقى للشطر الأيمن وبداية الشطر الأيسر ، ويكون الشاعر قد استعان لإتمام بيته بالصورة المرتبطة بإحدى الأمثال كما فعل ذلك عدة مرات فى هذه القصيدة .

ونأتى الآن إلى المجموعة الأخيرة فى القصيدة ، تلك التى يفلسف الشاعر فيها القناعة بالقليل فى الدنيا ويدعو إلى الحذر فيما يفوه به اللسان .

فى البيت الأول تأخذ كآبة الفترة المتبقية من الحياة صورة بقية الشراب فى الكأس . تلك البقية التى ليس فيها إلا الكدر ، وقد وردها الشاعر الذى ليس أمامه إلا ورودها . هكذا يستدعى النغم الطبيعى الصورة الطبيعية فى الشعر الذى تتجاوب نغمته مع طبيعة الكون وحركته التوافقية، وتكون هذه الصورة هى الحركة الذاهبة فى الشطر الأول تمهيداً للحركة الراجعة فى الشطر الثانى الذى يتحرك فيه فكر الشاعر معللاً هذا الكدر بأن شارب الكأس نال كل صفو الحياة فى أيامه الأُوَل. فهذا الصفو كم محدود وقد ناله الشاعر كله ، ونتأمل كلمة انفقت فى بداية الشطر الأيسر لنرى مدى توفيق الشاعر فى اختيارها وكان يمكنه أن يقول بدلاً منها شربت صفوك على سبيل المثال ، لكن هذا الشاعر البارع يريد أن يمهِّد لقافيته الأولى التى تتعلق بالأيام ، والإنفاق مناسب للأيام ويكفى كلمة الصفو أنها تتناسب مع الورود والسؤر والكدر هذا التناسب التوافقى والتقابلى ، إن هذا الشاعر يوفر

لألوان الدلالات فى بيته وبحكمة واقتدار تامين كل ما يجعلها منسجمة تمام الانسجام فيما بينها وهو يتحرك بين النغم والفكر تلك الحركة التى تجعل كفتيهما فى مستوى واحد وتحقق المعادلة التى تؤكد فى جوها أنهما كل واحد ، لا يتجزأ .. إنه يتحرك مع النغم حركته الدائرية بينما هذا النغم الطبيعى يستدعى الصور الطبيعية الهادئة المتزنة .

يا وارداً سؤر عيشٍ كلُّه كَدرٌ
أنفقت صفوك فى أيامك الأُوَلِ
فيم اقتحامك لجّ البحر تركبه
وأنت تكفيك منه مسّة الوشَلَ
ملك القناعة لا يخشى عليه ولا
يحتاج فيه إلى الأنصار والخَوَل
ترجو البقاء بدار لا ثبات لها
فهل سمعت بظلٍّ غير متنقل
ويا خبيرا على الأسرار مطّلعا
أصمت ففى الصمت منجاة من الزلل
قد رشّحوك لأمر لو فطنت له
فاربأ نفسك أن ترعى مع الهمل

إن حركة الفكر تأخذ نفس حركة النغم طواعية وقد تهيأ لها ذهن الشاعر وبات لا يمر بخاطره وهو يهم بعمله الفنى إلا اللفظة المحققة للإيقاع الدائرى النظيم المتجه إلى نفس النقطة النغمية فى آخر البيت ، وها هو الشاعر يبسط فكرته التى تنكر على من يكفيه القليل أن يزج بنفسه فى مغامرة كبرى ، ويستدعى قرينه الطبيعى فى تاريخ الفكر البشرى من التصوير فترى موج البحر وركوبه فى مقابل هذه المسّة الخفيفة من أقل مقدار من الماء .. إن التركيب النصفى للبيت يفرض دائماً

هذا التقابل بين شيئين أو هذه الثنائية الأساسية فى تركيب الكون بأشيائه وأحيانه جميعاً ، وهو يعرض فكرته الداعية إلى القناعة بالقليل ليبرهن عليها فى البيت التالى ذلك البرهان الفطرى البسيط الساحر :

ملك القناعة لا يخشى عليه ، ولا
يحتاج فيه إلى الأنصار والخول

وهذه الصورة التى بدأ بها الشاعر هذا البيت صورة نادرة حقاً وباعثة على الإعجاب وهو يضمنها الجملة اليمنى التى تنفى بتلقائية وبساطة مجرد الخشية على هذا " الملك " من الضياع ، والحيّز النغمى المتبقى من البيت يطالب الشاعر بملئه ، وها هو الشاعر القدير يملؤه بهذه الصورة المنسجمة فى لونها وطبيعتها مع قرينتها فى أول البيت بما يزيد المعنى الكلى للبيت قوة وجمالاً ، فهذا الملك الذى لا مطمع لأحد فيه ولاخشية عليه ، لا يحتاج إلى دفاع ولا إلى أنصار أو حراس ، ويجد الشاعر مستقره النغمى الطبيعى مع هذا القرين الطبيعى الذى يحتاج إليه المعنى ولهذا نحس اعتدال ميزان الفكر والنغم فى البيت ، ثم نأتى إلى هذا التركيب النغمى السلس للجملة اليمنى التى تشغل الشطر الأول فى البيت التالى " ترجو البقاء بدار لا ثبات لها " وهو تركيب يديره على صورة الدار ويجعل طرفيه أمنية الإنسان وحقيقة الحياة أو هذا التعارض فى أكثر الأحيان بين الداخل والخارج ، بين الأمل والواقع ويعمد فى الجملة التى يتطلبها الشق الأيسر لاستكمال الدورة النغمية إلى البرهان على الحقيقة الأزلية للتحول بتلك الصورة البديعة الدقيقة " صورة الذى لا يكف أبداً عن التحول والأنتقال ولهذا فالمستقر النغمى للشاعر يتجاوب فى هذا البيت تجاوباً رائعاً مع حركة الدلالة وضوحاً وإقناعاً ، وهكذا يحقق الشاعر الغرضين النغمى والدلالى كأنه يحقق غرضاً واحداً لا أكثر لأن اقتداره على الاثنين جعلهما هذا الشئ الواحد فى ذهنه ، وهو اقتدار قائم على إدراكه الفطرى أن الصورة الطبيعية هى القرين الموفق للنغم الطبيعى فى الكون والشعر المتجاوب مع حركة الكون .

وأنت تتأمل اختياره لكلمة " سمعت بظل " لترى التوفيق متجسداً فيها .. لقد كان يمكنه أن يقول على سبيل المثال :

ترجـو البقـاء بـدار لا ثبـات لهـا

وهـل هنـالك ظـل غـير منتقـل ؟

نعم . كان يمكن أن يؤدى النغم بهذا المعنى ولكننا بهذا نهوى بالمعنى من أعلى عليين إلى أدنى درجة ، لأننا نحرم الدلالة فى الشطر الأيسر عنصراً من عناصر الحركة الدائرية الملتفّة والملتفتة إلى الشطر الأيمن . وهى الخطاب الموجه إلى هذا الذى يرجو البقاء بهذه الدار .. إن " هنالك " تحرم البيت جزءاً لا يستهان به من الدورة الدلالية التى لابد أن تنسجم مع الدورة النغمية الأساسية فى كل بيت ، وعندئذ تحس بالخلل فى معادلة الفكر والنغم فى تركيبه ، أو بما نسميه ضعفاً فيه مع أننا جئنا بكلمة أخرى تشغل نفس الحيز الموسيقى ، ولكنها لا تحل محل الكلمة التى اختارها الشاعر الحصيف فى تساوق الدورتين النغمية ووالدلالية فى البيت .

ويـاخبـيراً علـى الأسـرار مطلعـاً

اصـمـت ففـى الصـمـت منجاة من الزلل

تأمل معى مايفعله النغم بالدلالة فقد اقتضى النغم فى الجملة اليمنى فى الشطر الأيمن تقديم " على الأسرار " على " مطلعاً " وأنت تحس أن هذا التركيب قد يمنح المعنى عمقاً وأبعاداً ذات ألوان وظلال ، ومنذ بداية الشطر الأيسر تعود الدلالة فى " اصمت " إلى هذا الخبير المطلع على الأسرار ويصل الشاعر إلى مستقره النغمى عن طريق تبرير هذا الصمت ، وهناك هذا التلازم بين معرفة الأسرار وكتمانها مما يسهم فى مجاراة الدورة الدلالية للدورة النغمية فى البيت ، وبرغم المستوى العادى للفكرة هنا إلا أن قيمتها الكبرى تتجلى لكل من خبر الحياة وعرف قيمة كتمان الأسرار .

ونأتى إلى البيت الأخير فى هذه القصيدة الخالدة .

قــــد رشـــحـــوك لأمـــر لـو فطنـــت لـه

فـاربـأ بنفســـك أن تـرعـى مـع الهمـل

والشاعر يجعلنا فى حيرة من هذا الأمر فالترشيح يكـون عـادة لأمر جلـل ، لكن هذه الفطنة لهذا الأمر ودعوة الشاعر لنفسه أن تترفع عن الرعى مـع الهمـل مما ينفى البساطة عن هذا الأمر من ناحية ويجعله موضع ريبة من ناحيـة أخـرى ، وعلـى حين لا تتم الجملـة فـى الشـطر الأيمـن نـرى الشـاعر يـأخذ فـى جملـة جديـدة فـى الشطرالأيسر ، والجملة الأولى لا تتم بسبب " لو " فى الشطر الأيمن : قد رشحوك لأمر لو فطنت له ، وهذه الجملة يمكن أن تتم بنفس الأتجاه الـذى أراده لها الشـاعر على هذا النحو :

هـــم رشـــحـــوك لأمـــر قــد فطنـــت لــه

فـاربـأ بنفســـك أن تـرعـى مـع الهمـل

وهكذا نتجنب تكرار قد فى الشـطر الأيمـن ، ونثبـت للشـاعر فطنته بهـذا الأمر هذه الفطنة التى تجعله يدعو نفسه فى الشطر الأيسر إلى عدم الرعى مع الهمـل بقبول الترشيح لهذا الأمر .

وهناك الأتجاه الآخر للمعنى وهو أن يكون هذا الأمر جللاً بمـا يتناسـب مـع مدلول الترشيح له،ويكون قبول الشاعر له نوعاً من الفطنة التـى تجعلـه يـودع هـذا الرعى مع الهمل ، وهذا الهبوط بمستواه الاقتصادى والسياسـى الـذى شـكا منـه مـر الشكوى فيما سبق من القصيدة ، وعندئذ يمكننا تعديل الشـطر الأيمـن علـى النحـو التالى :

قـــد رشـــحـــوك لأمـــر لا تزال لـه

فـاربـأ بنفســـك أن تـرعـى مـع الهمـل

أى اربأ بنفسك أن تظل ترعى مع الهمل بعد أن رشحت لهذا الأمـر الكبـير نعم .. لقد تركنا الشاعر فى حيرة من أمرنا حين ترك جملة الشطر الأيمـن فـى النـص

الأصلى للبيت بغير إتمام وحين أحاط هذا الأمر بما يوحى فى أوله بالعظمة والجلال ، وفى آخره بالشك والريبة والهبوط لمستوى الهمل ، ويبـدو أن اضطـراب المعنـى فـى هذا البيت كان صورة لاضطراب الحياة فى تلك العصور .

أثر البال فى البال

لأحمد شوقى

هذه أول قصيدة ذات مدى موسيقى قصير أتناولها بالتحليل ، إن لهذا المدى القصير أثره بلا شك على حركة الفكر فى الشعر ، وأنا أريد أن أرى هذا الأثر بعد أن عالجت البحور الطويلة فى هذا البحث وفى غيره .. أنا مشوق حقاً إلى رؤية ما يفعله المدى الموسيقى القصير بفكر الشاعر ممثلاً فى هذه القصيدة التى لا أنكر افتتانى بها ، وأحسب أنها فتنت الناس عند ظهورها ، هذا ما يبدو لنا هنا فيما كتب عنها آنذاك فقد كان البيت الأول منها يتردد كثيراً فى صحف ذلك العهد :

حـــفّ كأســـها الحـــبـــبُ   فـــهـــى فـضـــةٌ ذهـــبُ

ونحن ندرك قيمة " حف " فى أول البيت حين نضع كلمة أخرى بدلاً منها .. كلمة كانت ستتبادر إلى ذهن شاعر آخر غير شوقى وبها يصبح الشطر على النحو التالى :

زان كأســـها الحبـــب

أى هبوط وأى سقوط كان البيت ومعه القصيدة كلها ستمنى بهما لو استسلم الشاعر لأول بادرة وخاطرة ، لكن الشاعر العظيم بداخله ناقد عظيم يمنعه من هذا الهوى والسقوط فى اختيار الكلمة الواحدة بل الحرف الواحد ، هذا الاختيار الذى هو مدار عملنا فى هذا البحث القائم على معادلة الفكر والنغم لأنه بهذا الاختيار وحده تتحقق المعادلة أو لا تتحقق .. يتوازن طرفاها أو لا يتوازنان .

وكلمة " حف " تحقق النغم وتحقق الدلالة الممتلئة الدقيقة الأنيقة الرقيقة الموفقة ! وذلك بتحقيقها لمعنى الإحاطة الحانية بينما كلمة " زان " لاتحمل إلا معنى عاما شائعاً غائماً .. كلمة " حف " إذن تحقق حركة الإيقاع الكونى العام الذى يحققها الوزن الشعرى بخاصيته الدائرية التوافقية ، وفى نفس الوقت تحقق التميز الفردى المتمثل فى الاختيار الموفق للكلمة ذات الدلالة الدقيقة القوية .. العام والخاص هنا .. الكونى والفردى .. النغم والفكر يتوازنان ولا يطغى أحدهما على الآخر بل إنهما يصبحان كلاً واحداً .

ونأتي إلى الشطر الأيسر ليستوقفنا ذلك الحذف الذى اقتضاه النغم للواو بين الفضة والذهب .. والنغم هو الذى اقتضى هذا الحذف ، والمعنى ارتفع وارتفع إلى أعلى درجات الجمال والفتنة والبراعة ، بهذا الحذف نفسه تلاقى العام والخاص ، والكونى والفردى فى هذا الحذف العبقرى للواو ، إنها فضة ذهب .. هذا الاستدراك اللطيف الجميل الموحى أو هذا المزج البديع بين الفضة والذهب ، أو هذه الحيرة بينهما كلها نتاج هذا التوافق بين النغم والدلالة أو هذا التعادل بينهما ، وكأن أحدهما هو الآخر فليس هناك نغم يقسر على معنى يضطر الشاعر إليه اضطراراً كما توهم ولا زال يتوهم أولئك الذين ينظرون إلى علاقة النغم والفكر فى الشعر تلك النظرة السطحية التى ترى النغم قيداً على الفكر ، لكن أراهم يوافقوننى على أن نظرية القيد هذه تتبخر هنا وتتلاشى كما تبخرت وتلاشت فى مواضع كثيرة أمام توافق النغم والمعنى فى كثير من الشعر الراقى العظيم .. وما قولهم فى الكلمة التى كان على الشاعر أن يصل إليها محتوية على النقطة الموسيقية الموحدة التى سيتجه دائماً إليها فى كل أبيات القصيدة وهى الباء المضمومة المتحرك ما قبلها، هل اضطرته هذه اللازمة الموسيقية أو هذه القافية إلى أن يأتى بالذهب هنا ؟ ما أجمل هذا الاضطرار النغمى الذى وجه الشاعر إلى هذا المعنى الجميل الأنيق الرشيق الرقيق فى هذا المزاج الحائر بين الذهب والفضة فيما كان يشعه الكأس من بريق .

ومع فكر الشاعر الموزع بين توفير النغم الذى حدده بنفسه منذ البداية نظاماً إيقاعياً توافقياً ولازمة موسيقية معينة أو بكلمة واحدة حركة دائرية ذات شقين لها نقطة رجوع واحدة ، مع هذا الفكر الموزع بين شقى هذه المعادلة ، يتجلى لنا هذا الحبب فى مجموعة من الصور لآلئ دائرية " يموج " بها صدر جميل .

أو دوائر دررٌ ... مائجٌ بها لبب

مـا رأيك في هذه الصفة التـي تقدمـت الموصـوف فـي الشـطر الأيمـن مـن البيت ؟ إن هذا التركيب هو بالفعل أفضل تركيب ممكن لهذا الجزء من المعنـى . ربما ورد على خاطر الشاعر هنا أن يقول " أو لآلئ " ثم يتم الشـطر بصفـة مناسـبة لهـذه اللآلئ لكنه يجرب ويجرب فلا يهتدى إلى صفة مناسبة تشغل المدى الموسـيقى المتبقـى من هذا الشطر ، ولهذا آثـر هـذا الـتركيب الـذى يشـتمل علـى الـدرر وقبلهـا هـذا الوصف المناسب بقدر الإمكان ، وتكون اللبب أو موضع القـلادة مـن الصـدر هـى الكلمة المرشحة لتحقيق اللازمة الموسيقية الموحدة التى تنتهى إليهـا الحركـة الدائرية والتى تبدأ منها نفس الحركة مرة أخرى فى بيت آخـر ، والشـاعر يصـل إليهـا عـبر تموج هذا اللؤلؤ على هذا الصدر " مائج بها لبب " .. أية كلمة أخـرى كـان يمكـن أن تحل محل كلمة " مائج " فى صدر الشطر الأيسر وترسم هذه الصـورة ؟ إن هـذه الكلمة تكتسب قيمتها الدلالية من علاقتها بالدر فى الشطر الأيمـن ، فـالدر مرتبـط بالبحر والبحر يرتبط به الموج وهى من ناحية أخرى كلمـة توحـى بالحركـة ، فلسـنا أمام منظر جامد إنما أمام منظر حى متحرك لهذا اللبب الـذى يمـوج بـالدرر بـل لعـل هذا الإيحاء بالحركة هو أهم ما فى الكلمة من قيمة فـى هـذه المجموعـة مـن الأبيـات التى تصف هذا الكأس والتى تشيع فيها الحركة والحياة .

أو فـــم الحبيـــب جـــلا عـــن جمـانـة الشـنـب

وهذه البسمة الكاشفة عن لؤلؤ نضيد هـى كذلـك جـزء مـن هـذه الصـور المتحركة المتتابعة ، ولكن تعالى بنا نحلل البيت إلى قسميه الرئيسيين : إن هذا القسـم الأول يتكون من قوله أو فم الحبيب ، والقسم الثانى مـن جـلا عـن جمانـة الشـنب ، لقد تحول فكر الشاعر من عقد اللؤلؤ علـى الصـدر الجميـل إلى لؤلـؤ آخـر فـى فـم الحبيب ، وهذه نقلة متناسبة فى لونها الدلالى مع سابقتها لكننا نقول جلا الشـئ ولا نقول جلا عن الشئ ، وإنما يقول انجلى عنه اللهم إلا إذا تجاوزنا وصرفنا " جلا " إلى معنى كشف .. فمدخل البيت أو أساسه جميـل . بينمـا يشـوب بنـاءه أو بقيتـه هـذا

الملمح التركيبي البسيط الذى لم يفت شوقى فى عمله الفنى فى سنى نضجه ، إذ لم يكن يسمح بهذا التجاوز فى استعمال حروف الجر .. إن نيابة حرف جر مكان آخر هو من الضرورات النغمية التى لا يلجأ إليها كبار الشعراء ، فما بالك بإقحام حرف جر فى موضع يحتاج فيه إلى صرف كلمة إلى معنى قريب حتى يستقيم استعمال هذا الحرف فى هذا الموضع ؟

نأتى إلى البيت التالى :

أو يداه باطنها　　　　عاطل ومختضب

وهو الذى نراه فى طبعة أخرى للديوان [1] على الشكل التالى :

أو يد و باطنها　　　　عاطل ومختضب

وواضح أن الناشر فى الطبعة الثانية لم يرق له رجوع ضمير الواحدة فى باطنها إلى اثنين فى "يداه" ولهذا جعل العاطل والمختضب حالتين فى اليد وفى باطنها واعتقد أنه بهذا قد حل مشكلة الضمير فى البيت ، لكن هذا يحدث خللاً فى الانسجام بين الأبيات الثلاثة : الثالث والرابع والخامس التى فيها كلها رجوع إلى الحبيب فى جمانه – يداه – وجنته ، فاستبدال يداه فى أوسطها بيد يحدث خللاً واضحاً فى التسلسل الرأسى لهذه المجموعة ، ويظهر التكلف فيه واضحاً ، فلا مناص لنا إذن من الأخذ بالرواية الأولى ، ونستطيع حل مشكلة الضمير فى البيت مع الاحتفاظ بالانسجام الرأسى للأبيات على النحو التالى :

أو يداه بَضُّهُما　　　　عاطل ومختضب

ألا ترى معى أن هذا هو أجمل حل لهذا الإشكال " الضمائرى " فى البيت .. أليست نسبة العاطل والمختضب إلى اليد البضة الغضة أفضل بكثير جداً من باطنها هذه التى تحد المعنى ، لأنك لا تدرى كيف يكون باطن اليد عاطلاً ومختضباً

---

[1] طبعة بيروت

فى نفس الوقت مع هذا الإشكال فى رجوع ضمير الواحدة إلى الاثنين ، بل أصارحك بأن لدى إحساساً قوياً بأن شاعرنا كتب بيته على هذا النحو لكنه بطريقة ما كتب خطأ كما ورد فى الرواية الأولى له ، ومر فى غياب التحليل الدقيق مروراً عابراً ، وهناك مثال لما يكشفه التحليل الدقيق من أمثال هذه الهنات صادفته فى قول شوقى أيضاً فى قصيدة " البسفور كأنك تراه " :

ينيف البدر فوقك بالهباء   رفيعاً فى السمو بلا انتهاء

وشرح ناشر الديوان الهباء بأنه دقائق الغبار . لكننى لم أسترح أبداً لهذا الهباء وأنا أعرض هذا البيت على مقياس الحركة الدائرية الراجعة من الشطر الأيسر إلى الشطر الأيمن ، ومدى التناسب الدلالى بين الشطرين بوجه عام ، وأخيراً تبين لى أن الهباء ليست إلا تحريفاً لكلمة البهاء التى تستقر هنا فى موضعها استقراراً تاماً منسجمة مع بقية البيت بعكس كلمة الهباء التى ليس لها مكان إطلاقاً فى هذه الصورة الشعرية ، ولهذا فأنا أرى التحليل الدقيق المستند إلى منهج واضح كمنهج الحركة التوافقية والنغمة الدلالية فى بيت الشعر العربى أو منهج معادلة النغم والفكر الذى أقدمه فى هذا البحث كفيلاً بكشف أمثال هذه الهنات الفنية بل وتصحيحها أيضاً .

ننتقل الآن الشق الأيسر من هذا البيت نفسه بعد هذا التعديل الذى أشعر نحوه بارتياح تام فى الشطر الأيمن منه :

أو يداه بضمها   عاطل ومختضب

إننا يمكن أن نتجاوز عن المعنى الذائع للعطل وهو الخلو من الحلى عند المرأة ليشمل الخلو من أية زينة أخرى بما فيها الخضاب ، وهنا تستمر الحركة التى تشيع فى الأبيات وهى حركة ناجمة هذا الفرق بين العطل والحلية بمعناها الأوسع تماماً كما تحدث الحركة من فرق الجهد فى التيار الكهربى .

والشاعر فى البيت التالى مباشرة يستمر فى حرصه على وجود الحركة :

أو شقيق وجنته　　　حين لى به لعب !

فلولا هذا اللعب لكانت الصورة جامدة ثابتة بلا حياة .

ومن هذه الصور الحسية لكأس الخمر ينتقل الشاعر إلى صور معنوية من الراحة والطرب والأدب ، وذلك الخلق العالى :

راحة النفوس ، وهل　　　عند راحة تعب ؟
يا نديم خف بها　　　لاكبابك الطرب
لا تقل عواقبها　　　فالعواقب الأدب
تنجلى ولى خلق　　　ينجلى وينسكب
يرقب الرفاق له　　　كلما سرى شربوا

ولعلنا نتسائل عن معنى قول شوقى فى البيت الأول من هذه المجموعة وهل عند راحة تعب ؟ ما معنى أن لا تعب عند الراحة ؟ هل يريد أن ينفى كل تعب عن الراحة ؟ الذى أراه أن لا معنى لهذه الجملة فى هذا البيت ، ولكن شاعرنا وجد كلمة التعب متجاوبة مع الراحة فى البيت فأراد الوصول إليها بأى طريق ، لكن الطريق الذى سلكه لا ينطوى على معنى قيم ، بل لا يكاد ينطوى على معنى على الإطلاق . وهما نضع أيدينا على خلل فى معادلة النغم والفكر ، وإذا لم يكن هناك بد من استعمال كلمة التعب كمستقر نغمى تنتهى عنده الدائرة النغمية والدلالية فى هذا البيت لتبدأ الدائرة التالية ، إذا لم يكن هناك بد من ذلك فربما كان الأولى أن يكون البيت على النحو التالى ليكتسب شيئاً من المعنى ولا أقول المعنى القيم :

راحة النفوس إذا　　　ما أمضها التعب

صحيح أننى لا أستريح إلى كلمة أمضها وسط هذا الجو المخملى الناعم المترف الذى تحلق فيه القصيدة ولكنه على الأقل يحمل معنى فى مقابل انعدام المعنى فى هذه الراحة التى ليس عندها تعب ! .

وتقف الآن عند هذا البيت فى هذه المجموعة :

تنجلى ولى خلق ينجلى وينسكب

لا لنرى فقط هذا التوحيد الجميل بين الخمر والخلق فيما يراه لهما الشاعر من صفاء ورقة ، ولكن لنرى كيف يتوهج شرر العبقرية من احتكاك النغم بالفكر فى أثناء العمل الفنى الدقيق للشاعر الذى يتركز فى المعادلة بينهما .. أنه يريد أن يحققهما معاً فى نفس الوقت وأن يرضى الاثنين معاً بنفس الكفاءة ، يرضىلا حركة الكون وحركة نفسه معاً فلا ينجلى خلق الشاعر فقط . وإنما ينسكب أيضاً لقد أصبح رقراقاً صافياً إلى حد الانسكاب ! أهى الضرورة النغمية التى جعلت الشاعر يلجأ إلى هذه الكلمة وصولاً إلى مستقره النغمى وإرضاء لمقتضيات النغم الخالص هنا ؟ حسناً .. لقد أرضى الشاعر فى نفس الوقت رسم الصورة الفكرية ، بل بلغ مبلغاً كبيراً من الروعة والجمال .. هنا كما نرى - تولد شرر الابداع فى هذه الكلمة الواحدة فى ثنايا هذه المعاناة الرائعة لتحقيق معادلة النغم والفكر .

وفى البيت التالى يستكمل الشاعر صورة هذا الخلق فى انعكاسه على الرفاق :

يرقب الرفاق له كلما سرى شربوا

لقد اقتضى النغم أن تقع اللام فى هذا الموضع من آخر الشطر الأيمن . ألا ترى معى أن الأناقة والرشاقة قد تحققتا من هذا التعادل الجميل بين النغم والمعنى هنا ؟ إن اتصال الهاء بيرقب : " يرقبه الرفاق " ، واتصال هذه الهاء باللام " يرقب الرفاق له " يكشف لنا الفرق بين الصورتين واضحاً وفى صالح التركيب الذى ارتضته الموسيقى ! ماذا فعلت اللام هنا ؟ لقد ركزت الضوء على خلق الشاعر وانسجمت مع اللام فى البيت السابق مباشرة : " تنجلى ولى خلق " ، ولعل هذا الانسجام الرأسى هو الذى مهد لها هنا ، إن هذا الانحراف البسيط عن اللغة العادية هو انحراف حقق عنصرى الشعر معاً : الموسيقى والفكر . وتأتى كلمة " سرى " فى الشطر الأيسر من البيت متجاوبة بما تشعه من معنى تجاوباً رأسياً مع الانجلاء

والانسكاب فى البيت السابق بهذا السريان الذى يحمله مصدرها والذى يمهد تمهيداً طيباً لقافية البيت : شربوا ، لكنك تحس مع ذلك أنها تحمل دلالات أخرى مستمدة من السّرى بما تشير إليه من حركة ليلية ناعمة مهتدية بالنجم مع ذلك التراث الطويل الذى يحتفظ لهذه الكلمة بالكثير من الإيحاءات الليلية الساجية فى الصحراء العربية .

ألست معى فى أننا الآن نمتلك فرصة ذهبية لتأمل فن شوقى الذى سحر الناس وأسرهم بجماله الفاتن ، هذا الجمال الذى لا أزال عند يقينى بأنه ليس إلا التوفيق فى اختيار الكلمة المناسبة ، هذا الاختيار الذى يحقق معادلة العام والخاص .. النغم والفكر تحقيقاً متوازناً يشف عن نفس كريمة راقية .

ويختم الشاعر هذا القسم الأول من قصيدته بهذا البيت الذى يمهد لوصف الليلة وصاحبها ، وهو فى نفس الوقت استمرار للإشارة إلى نفسه فى الأبيات السابقة :

شاعر العزيز وما   بالقليل ذا اللقب

ولعلنا نذكر كيف كان الشاعر القديم يخلص من غرض إلى غرض آخر فى القصيدة بقوله : دع ذا . لكن الشعراء بعد أن انتقلوا من بداوة إلى حضارة تخلوا تماماً عن هذا الانتقال الحاد العنيف بين أقسام القصيدة ومالوا إلى نقلة هينة لينة لطيفة فيها رقة الحضارة ورهافة حسها ، وهذا البيت هو من أجمل أمثلة هذا الانتقال فى هذا التاريخ الطويل من التراث الشعرى ، وأنا أتجاوز هذا البيت الذى لاأرى فيه شيئاً يذكر فى مجال علاقة النغم بالفكر فى تركيبه الداخلى بالرغم من هذه الأناقة البادية فى تركيبه النغمى ، وبالرغم من هذا الحذف المحبب للهاء من هذا فى شطره الأيسر ، وبالرغم كذلك من اكتمال الدورة الدلالية من شطره الأيسر إلى شطره الأيمن فى العلاقة بين اللقب وبين شاعر العزيز .. هو بيت أنيق رشيق ولكن ليس هناك عمق ما فى دلالته ، وإن كان قد أثار الكثير من التعليقات عن علاقة الشاعر بالقصر .

ومع انتهاء هذا القسم التمهيدى بأبياته الإحدى عشر يبدأ تصوير الشاعر لهذه الليلة الساهرة الساحرة الفاخرة . وهو يصفها وصفاً زمنياً مع الذين يقصدون القصر من علية القوم رجالاً ونساء فى عرباتهم الفارهة تجرها الخيل المطهمة وقد أسدل الليل ستاره وبدا القصر كأنه جوهرة تشع أضواءها الساحرة إلى هذه الأنغام العذبة التى تتمايل معها القدود ، إلى الطعام والمدام ، وهذه الغبطة الغامرة التى لا تتعدى السمر الجميل ، إلى الإشادة بأيادى الأمير الكريمة واهب السرور والهناء فيما تهب يداه !

لون غير شائع من ألوان الشعر أحب أن أعالج كما أسلفت فى مداد الموسيقى القصير - معادلة الفكر والنغم :

ليلة لسيدنا	فى الزمان ترتقب
دونها الرشيد وما	أخلدت له الكتب
يهرع النزيل لها	والرعية النخب

وحين أتمثل كلمة الزمان فى هذه المعادلة أراها وهى تقوم بدورها فى الدورة الموسيقية للبيت تمنح الصورة الضخامة والفخامة المناسبة فى هذا المقام لكنها تكتسب قيمتها الحقيقية من تناسبها الدلالى مع " ليلة " فى أول البيت .. إنه تناسب الكل ممثلاً فى الزمان مع الجزء ممثلا فى الليلة ، وهكذا تتحقق المعادلة فى كلمة الزمان نغماً وصورة فكرية ..

فإذا انتقلنا إلى البيت التالى رأيناه يعقد مقارنة بين هذه الليلة وبين الرشيد ولياليه ، وهو يعبر عن هذه الليالى بما اخلدته الكتب للرشيد ، والحق أن ما خلدته الكتب للخليفة العباسى تبدو هنا فضفاضة جداً ، فالكتب لم تخلد للرشيد لياليه الساهرة واستمتاعه الشهير بالحياة فحسب ، وإنما خلدت له الكتب أشياء أخرى إلى جانب ذلك ، ولذلك فأنا أحس شيئاً من الخلل فى كفتى معادلة النغم والصورة الفكرية التى اراد الشاعر رسمها ، إنه يفترض أن ينصرف ذهننا فقط إلى ليالى الرشيد

وليس إلى حجه وغزوزه السنويين فيما خلدته له أمهات الكتب العربية ، إن سعة المدلول فيما خلدته لا يجعل ذلك شيئاً يسيراً من الوجهة الفنية على المستوى الدقيق الذى نريد .. لقد قدمت القافية نفسها للشاعر فى " الكتب " الذى وجدها مناسبة تماماً للرشيد وللمقارنة التى أراد عقدها بين الماضى والحاضر وهكذ بقى حيز موسيقى فى آخر الشطر الأيمن وأول الشطر الأيسر شغله بقوله : وما اخلدت له ، وفى اعتقادى أن كلمة أخرى مثل زينت بدلاً من أخلدت يمكنها أن تحد من سعة المدلول فى أخلدت ، وتمكنها أن تكون اكثر ملاءمة لهذ المقارنة التى عقدها الشاعر بين هذه الليلة الساهرة البديعة وبين ليالى الرشيد .. نعم يمكن لهذه الكلمة . زينت أو غيرها من الكلمات مثل صوّرت أن تحل محل أخلدت وتكون أكثر تعبيراً منها عن هذا الموقف وبها يستقيم ميزان المعادلة بين ما يقتضيه النغم هنا وما تقتضيه الصورة الفكرية التى أراد الشاعر رسمها .

وفى الأبيات السبعة التالية يصور الشاعر القصر فى هذه الليلة هذا التصوير البديع :

فالسراى جوهرة	للعقول تختلب
أو كـقـة زهرا	للعيون تأتشب
السجلال قبته	والسنا له طنب
ثابت وذروته	فى الفضاء تضطرب
أشرقت نوافذه	فهى منظر عجب
واستنار رفرفه	والسجوف الحجب
تعجب العيون له	كيف تسكن الشهب

ولا نجد فى البيت الأول من هذه المجموعة ما يلفت النظر كثيراً فى معادلة الفكر والنغم فهما يتوازنان فيه بصورة مناسبة ، لكننا نصادف خللاً موسيقياً فى البيت التالى له :

أو كباقة زهرا   للعيون تأتشب

فالقمم الموسيقية عددها ثمانية بالضبط فى جميع شطور القصيدة - والقمة الموسيقية هى الصوت القصير أو الطويل - أما الشطر الأيمن من هذا البيت فعددها فيه سبع بسبب تسكين الهاء فى زهرا ، والشطر الواحد يتخذ هذا الوزن العروضى : فاعلن مفاعلتن .

وجميع شطور القصيدة جارية عليه بدقة تامة ، لكن اللام فى التفعيلة الثانية ساكنة فى هذا الشطر ، وقد خطر لى أنه يمكن أن تملأ المدى الموسيقى الذى تشغله كلمة زهرا بما يحقق معادلة الصورة الفكرية والنغمية هنا على الشكل التالى :

أو كباقة نسقت   للعيون تأتشب

هنا يتحقق المتطلب الموسيقى الذى لاينبغى أن يشذ عنه هذا البيت الوحيد فى القصيدة كلها ، ومع هذا فإن " نسقت " هذه لا تضيف كثيراً إلى المعنى لأن الباقة من طبيعتها أن تتكون من زهور منسقة ، كذلك وصف شوقى لها بأنها زهراء لايضيف كثيراً إلى المعنى ، إذ ما معنى أن نقول إن هذه الزهور أو هذه الباقة من الزهور زهراء ؟ ما معنى أن تكون الزهور زهراء ؟

الحق أننى كنت على وشك أن أرى أن حذف هذا البيت تماماً من القصيدة هو الحل الأمثل لهذا الإشكال الذى يثيره عرضه على معادلة الفكر والنغم لولا أن بدا لى أن هذه المعادلة يمكن أن تتحقق على افضل وجه ممكن إذا عدل على النحو التالى :

أو كباقة جليت   للعيون تأتشب

أننى مستريح كثيراً إلى هذا التعديل الذى يحفظ لمعادلة الفكر والنغم توازنها الطبيعى ممثلاً فى كلمة جليت ، فهى إلى جانب تحقيقها للمتطلب النغمى المتمثل فى القمم النغمية الثمانى نراها تحمل معنى له قيمته ليس فيه تحصيل الحاصل فى وصف الزهور بالزهراء وليس فيه وصف الباقة المنسقة بطبيعتها بالتنسيق وهو ما خطر لى

للوهلة الأولى وأحببت إثباته حتى نرى مثلاً للمعاناة التى يتجشمها ناظم الشعر فى هذه العملية الدقيقة الصعبة .. عملية معادلة النغم والفكر ومحاولاته إرضاء طرفى هذه المعادلة فى آن واحد .

نعم .. كلمة جليت ترضى الطرفين معاً هذا الإرضاء الذى نتحقق معه جودة الشعر وترتفع قيمته لأنها تضيف دلالة تنسجم مع الباقية وهى " تجلى " على العيون بديعة رفافة وتنسجم كذلك مع العيون وهى " تأتشبها " وفقاً للقافية التى اختارها الشاعر والتى تحمل معنى الالتفاف ، فهى إذن كلمة تنسجم دلالتها مع ماقبلها وما بعدها فى البيت وتتجنب الخلل النغمى وتحصيل الحاصل الذى يعيب كلمة زهرا الواردة فى النص الأصلى للبيت كما ذكرنا .

بقى علينا أن نعرض كلمة تأتشب القائمة بدور القافية على ميزان معادلتنا والتى ينصرف معناها إلى التفاف الشجر مما يحقق لها نوعاً من االحركة الدائرية الدلالية المتجهة بطبيعتها من آخر البيت إلى أوله فى صلتها بالباقة وبالزهور لارتباط الزهر بالشجر أو ببعضه ، فهذه القافية تحقق الحركة الدائرية الدلالية بالعلاقة بين خاصة من خواص الشجر وهى الالتفاف ، وخاصة من خواص الزهر وهى تنسيقه فى باقة ، مع أن الالتفاف هنا مصروف إلى العيون " للعيون تأتشب " وبهذا يتحقق بالكاد وبشكل غير مباشر شئ من التوازن بين النغم وصورة الفكر فى البيت ، ونمضى إلى البيت التالى :

الجلال قُبّته   والسنا له طُنُبُ

وأنا أرى خللا فى الدورة الدلالية داخل البيت بين الطنب والقبة من ناحية ، وبين السنا والجلال من ناحية أخرى ، ذلك أن الطنب وهو يتعلق بالخيمة لا يتناسب مع القبة وهى خاصة بالأبنيه الثابته ومنا دام الشاعر يصف شيئا واحدا فإن تحقيق الانسجام بين مدلولات صورة هذا الشئ الواحد هو متطلب بديهى فيما يبدو لى ، لكن الشاعر أتى على ذكر أعلى السراى فى الشق الأيمن من البيت ورأى

كلمة طنب تحقق المتطلب الموسيقى من ناحية وتحقق مقابلة أعلى السراى فى القبة بأسفله فى الطنب وهى مقابلة مغرية حقاً ، وتبدو للوهلة الأولى محققة للدورة الدلالية بين آخر البيت وأوله فى هذه القبة لكن الفحص الدقيق للبيت يكشف لنا هذا الذى أسميناه خللاً فى الدورة الدلالية بين البناء الثابت وبين الخيمة فى وصف السراى ، وهو خلل لا أرى علاجه ممكناً مع طنب هذه التى لا أراها ملائمة لوصف سراى بكل هذه الضخامة والفخامة ، فإذا أتينا إلى العلاقة بين الجلال والسنا وجدنا شارح الديوان يرى أن السنا وهو النور بمعنى السناء أو الرفعة على افتراض حذف الهمزة ، وبهذا يتحقق نوع من التناسب الدلالى بين تاجلال والسنا ، وليس حذف الهمزة دائماً بالضرورة المعيبة فى نغم الشعر ، ونحن مع تسليمنا لصرف مدلول السنا إلى السناء نرى أن اتجاه الدورة الدلالية فى البيت من السنا إلى الجلال كان يجب أن يكون معكوساً لأن الرفعة لا تتلائم مع الطنب التى تجعل الشاعر السنا متعلقاً بها ، وإنما تتلائم مع القبة .

هذه الطنب إذن أغرت الشاعر بتحقيقها للمتطلب النغمى برغم عدم مناسبتها للصورة الفكرية التى ارتبطت بها .

ونصل الآن إلى البيت التالى فى هذه المجموعة :

ثابت وذوته   فى الفضاء تضطرب

لنرى استقامة معادلة النغم والفكر ، وقد تحققت فى هذه الذروة التى " تضطرب " فى الفضاء ، وفى هذه الدورة الدلالية فى البيت بهذا التقابل البديع بين البناء الثابت الراسخ وبين ذروته " المضطربة " فى الفضاء ، بل إن اختيارها يبدو بارعاً حقاً فى هذا الموضع ؛ فقد جعل الراية جزءاً لا يتجزء من البناء نفسه وهذه الصورة يرسم لها الشاعر خلفية واسعة بديعة بجعله هذه الذروة تضطرب فى الفضاء .. لقد أدار الشاعر الحركة الدلالية للبيت عبر قطبين من الأضطراب

والثبات وعبر كلمات شغلت الحيز النغمي الصغير بما رسم من صورة بديعة على خلفية واسعة تأخذ الفكر وتجعله يسرح بعيداً فى أنحاء الكون الرحيب ..

أشرقت نـوافذه فهى منظـــره عجب
واستنار رفــرفه والسجــوف والجبُ
تعجب اعيون له كيف تسكن الشهب

إن النور هو الخيط الذى ينظم هذه الأبيات الثلاثة عبر الإشراق والاستنارة والشهب ، لقد كتب الشاعر الشطر الأيمن فى البيت الأول : أشرقت نوافذه ، وتحرك فكره باحثاً عن استكمال الدورة النغمية والدلالية فلم يجد أفضل من " العجب " أمام هذا المنظر ، والعجب مدلول واسع حقاً ، وربما قلت لى إن الدورة الدلالية هنا المتجهة من آخر البيت نحو أوله هى دورة واسعة فضفاضة مع كلمة العجب التى تتسع لأشياء كثيرة ، ولكن أراها مع ذلك أكثر ملائمة لهذا الإشراق فى هذه الليلة ، إن كلمة الإشراق هنا هى التى تبرر هذه الملائمة وهى التى تجعل عمل الشاعر فى الشطر الأيسر مقبولاً ومبرراً وهو يصور هذا المنظر .. إنه لم يجد ما يقوله إلا أنه أمام منظر فاتن إلى حد العجب .. لقد واءم ما استطاع بين النغم والدلالة الشطر الأيسر من البيت فلم يجد أفضل من هذا العجب من إشراق فى الليل ، ثم هو يذكر استنارة رفرف القصر وسجوفه ، والإستنارة هنا لمسة رقيقة رفيفة بديعة من لمسات النظر الخارجى للسراى .. لقد أشرقت النوافذ بما يبزغ منها من النور ، أما الستور الحريرية فقد نالها شئ رقيق لطيف رهيف من هذا النور . وكل من الكلمتين موفق غاية التوفيق فى موضعه من رسم صورة السراى ، إنه يحقق المعادلة التى هى محور عملنا فى هذا الكتاب بشقيها من النغم والدلالة التى تتمثل بوجه خاص فى اختيار الكلمة التى لها أكبر قدرة على التصوير والإيحاء فى نفس الوقت الذى تحقق فيه دورها النغمى فى البيت ، وهذا هو كل عمل الشاعر ، وأقصى ما يصل إليه الشاعر من إجادة فى فنه .

ونصل إلى البيت الأخير فى هذه المجموعة :

تعجب العيون له كيف تسكن الشهبُ

لقد أدى سكون الشهب دوره النغمى ، وهو دور حساس لأنه متعلق بالنقطة النغمية الموحدة التى تنتهى إليها وتبدأ منها فى بيت آخر دورة النغم ، وفى نفس الوقت رسمت الصورة البديعة العجيبة لهذه الشهب الساكنة فى نوافذ القصر المضيئة ، وأنا أزعم أن النغم هو الذى دفع بالشاعر إلى هذه الفكرة البديعة فكرة الشهب الساكنة ، فحقق الاثنين معاً وهو فى طريقه إلى القافية عبر عمله الفنى الدقيق القائم على الموازنة بين العنصرين الرئيسين بل الوحيدين فى الشعر، النغم والفكر ، ويصور الشاعر من قصدن السراى فى تلك الليلة من الحسان فى عرباتهن الفارهة تجرها الجياد :

أقبلت شموس ضحى	مالهنّ منتقبُ
الظلام رايتها	وهى جيشه اللجبُ
فى هوادج عجلاً	بالجياد تنسحبُ
قام دونها سببُ	واستحثها سببُ
فهى تارة مهل	وهى تارة خببُ
ترتمى بهنّ حمى	لايجوزه رغبُ
بابه لداخله	جنة هى الأربُ

إن المدى الموسيقى القصير للأبيات لم يمنع الشاعر من رسم هذه الصورة البديعة الغريبة نوعاً لهذه الشموس التى بدت جيشاً لجباً له راية من الظلام ! لقد أكمل الشاعر الدورة النغمية والدلالية للبيت الأول بنفى النقاب عنها ولست أرى فى ذلك مجرد تحايل على إتمام الدورة النغمية وحسب لكنى أرى فيه استكمالاً لاغبار عليه لرسم الصورة بتأكيد الإشراق والسفور ، وأما الصورة اللطيفة الغريبة وأكاد أقول الفريدة فى البيت التالى فتقدم مثالاً ممتازاً لتعادل الدورتين النغمية

والفكرية حيث ينعطف " الجيش اللجب " عائداً من الشطر الأيسر إلى راية الظلام في الشطر الأيمن بحيث لا يمكنك أن تقيم خطاً فاصلاً بين التوفيق في الأداء النغمي والأداء الفكري ، وهنا يتحقق المعنى الكامل لتوازن طرفي المعادلة بينهما في الشعر ، فالكلمات هنا تؤدي الحركة الدائرية الدلالية والنغمية بنفس الكفاءة .. إن الجيش اللجب هنا مناسبة تماماً لحركة العربات التي تجرها الخيول في اتجاهها نحو السراي وقد علتها هذه الراية التي نسحبها خيال الشاعر من ظلام الليل .

في هوادج عجلاً   بالجياد تنسحبُ

واضح أن أصل التركيب في هذا البيت هو في هوادج تنسحبُ عجلاً بالجياد . لكن تحقق الدورة النغمية اقتضى هذا التركيب المعيّن ، ولا أنكر على الشاعر هذه " العجل " التي جعلها للهوادج وبذلك تحولت إلى هوادج حديثة تتحرك على عجلات لأعلى ظهور الرواحل كما كان الحال قديماً . ولكن هذا التركيب الذي حقق دورة النغم لا يحقق دورة الفكر بنفس الكفاءة لأنه يحرمها السلاسة المطلوبة ، فأنت لا تصل إلى التركيب الطبيعي لكلماته لأول وهلة وإنما أنت محتاج إلى أن تعيد تركيب البيت لتكشف أن عجلا هذه هي تمييز للهوادج .

ونحن نرى السلاسة الجميلة تعود إلى الصورة في الأبيات التالية ولكننا نقف أمام البيت الأخير في هذه المجموعة :

بابه لداخله   جنة هي الأربُ

لنرى في الوصول إلى القافية خللاً بين النغم والفكر فقوله هي الأرب حققت دورة النغم ، لكنك في جانب الفكر تتساءل ما معنى هي الأرب هنا ؟ إنها ببساطة استكمال نغمي لاحظ له من فكر قيم . والمعنى قد انتهى عند قوله : بابه لداخله جنّة ، وبقي له حيز نغمي صغير تنتهي معه الدورة النغمية للبيت ، فلم يجد الشاعر أنسب من الأرب دلالة تنعطف نحو الجنة التي يراها الداخل من هذا الباب

لكنه انعطاف ضعيف ، لأن الأرب مفهوم واسع يصلح لكل شئ مرغوب فيه ، وفى اعتقادى أن حذف مثل هذا البيت من القصيدة هو أفضل من بقائه !

وكل مامر من القصيدة كان تصويراً لما هو خارج القصر وللقصر من الخارج ، ومنذ الآن يصور الشاعر داخل القصر فى هذه الليلة الزاهرة :

قامت السراة به — والمعية النجبُ
وأنبرى النساء له — عجمهنّ والعربُ
العفاف زينتها — والجمال والحسبُ
أنجم مطالعها — عابدين والرحبُ
سيّدى لها فلك — وهى منه تقتربُ
عند ركن حجرته — بدره لنا كتبُ
يزدهى السرير به — والمطارف القشبُ
حول عرشه عجم — حول عرشه عربُ
رتبة الجدود له — تستوى بها الرتبُ
شرفت به وسما — تالد ومكتسبُ

فى مثل هذا المدى النغمى القصير لا مجال لفكر دقيق أو عميق ، إنما هى ومضات تتناسب مع المتاح من هذا المدى ، لكنها ومضات ترسم ببراعه صورة هذا المجتمع المترف برجاله ونسائه فى هذه الليلة ، والشاعر يختار الفاظه ويصل إلى قوافيه بما يحقق التعادل الذى نراه بين النغم والفكر . ولا نجد فى هذه الأبيات ما يلفت النظر إلا قوله :

رتبة الجدود له — تستوى بها الرتبُ

فما معنى أن رتبة الجدود التى ورثها صاحب السراى تستوى بها الرتب ؟ أية رتب هذه التى تستوى بها ؟ أهى رتب غيره من الناس ؟ وأين الفضل هنا ؟ فى هذه الحالة يبدو لى أن البيت كان يجب أن يكون على الشكل التالى على سبيل المثال

رتبة الجدود له   دون قدرها الرتبُ

ونحن ننتقل الان مع الشاعر إلى هذا الوصف الفريد فى الشعر العربى لحفلة راقصة ! فمن المنظر الخارجي للقصر إلى وفود المدعوين المتجهة إليه ، إلى داخله حيث لقاء صاحب السراى بضيوفه هذا اللقاء الذى صوره الشاعر هذا التصوير الشفيف إلى الحركة الراقصة لهذه الجموع على نغملت الموسيقى فيما يؤكد قدرة اللغة العربية على التكيف مع مختلف ألوان الحياة والمجتمعات من الصحراء الشحيحة بموارد الحياة ، والقتال المستمر ، والرحلة الدائمة إلى الحياة المترفة فى الحجاز فى العصر الأموى إلى قصور العباسين فى المشرق وقصور الأمويين وخلفائهم فى الأندلس . إلى حياة القصور فى العصر الحديث ، وماجد عليها من ظواهر التأثر بمجتمع أوربا الغربية .

الليوث ماثلة   والظباء تنسرب
الحرير ملبسها   واللجين والذهب
القصور مسرحها   لا الرمال والعشب
يستفزها نغم   لا صدى ولا لجبُ
يستعاد مرقصه   تارة ويقتضَبُ
فالقدودة بان ربى   بيد أنها تثب
يلعب العناق بها   وهو مشفق حدبُ
فهي مرة صعد   وهي مرة صببُ
وهي هنا وهنا   تلتقى وتصطحب
مثلما التقت أسَلُ   أو تعانقت قُضُبُ
الرؤوس مائلة   في الصدور تحتجِبُ
والصدور قائمة   قاعد بها الوصب
والنهود هامدة   والخدود تلهبُ

والخصـــور واهية بالبنان تنجـــذبُ
سالت الأكف بها فهى أغصنُ نهـــب

كيف أمكن للشاعر أن يرسم هذه الصورة البارعة لهذا الحفل من خلال التزامه بالحركة النغمية الدائرية التى تنتهى وتبدأ دائماً بهذه النقطة النغمية الواحدة ؟ أليس هذا هو العمل الفنى الدقيق للشاعر وجوهر الشعر باعتباره فكراً منغوماً ؟

إن هذه المجموعة من الأبيات هى فى الواقع نموذج جيد للتوفيق فى إرضاء الشاعر طرفى هذه المعادلة ، بل إن النغم ومقتضياته هو الذى أسهم فى وصول الصورة إلى هذا المدى من الجمال . أليست دائرة الدلالة المتجاوبة مع دائرة النغم التى تعطف الظباء المنسربة على الليوث الماثلة ، والذهب على الفضة والحرير ، وتقابل بين حياة الرمال والعشب وحياة القصور ، وتعود بالصدى واللجب إلى النغم ، وبالاقتضاب إلى التكرار .

وهيا بنا نقف قليلاً أمام هذه الصورة الجميلة قليلاً :

فالقدود بان ربى بيـــد أنــها تثــبُ

لقدكتب الشاعر شطره الأيمن محتوياً على هذا التشبيه القديم للقدود الرشيقة بالبان لكنه وهو يقوم بعمله التوفيقى بين النغم والمعنى يصل إلى هذه التركيبة الجميلة الرشيقة ايضاً بينه فى الشطر الأيسر ممثلة فى هذا البان الذى يثب فى الحركة الراقصة للحسناوات ، فما اقتضاه النغم هنا كان هو نفس ما اقتضاه المعنى الجميل الأنيق الرشيق المعبر عن الموقف ..

وهذا هو التعادل الكامل بين عنصرى الشعر فى لقائهما الموفق فى نقطة واحدة يصبح فيها الفكر نغماً والنغم فكراً .

وهذا هو الإشفاق والحدب ينعطفان فى حركتهما الدلالية عائدين إلى العناق ، والصبب يعود الى الصعد :

وهى ها هنا وهنا　　تلتقى وتصطحبُ
مثلما التقت أسلٌ　　أو تعانقت قضبُ

إن تصطحب التى حققت القافية فى البيت الأول تحقق فى نفس الوقت هذا المعنى المكمل للقاء والمعبر تعبيراً دقيقاً جميلاً عن طبيعة هذا اللقاء ممثلاً فى الصحبة ، لكن البيت الثانى يكاد يمثل لنا صدمة ، لأن لقاء الرماح والسيوف بعيد كل البعد عن طبيعة الموقف الذى يصوره الشاعر إنه لقاء حقاً وعناق ولكن أى لقاء وأى عناق ؟

وفى الأبيات الخمسة الأخيرة فى هذه المجموعة تشهد الوصف الدقيق البارع لحركات الجسم الإنسانى وقد وفق الشاعر فى عمله كل التوفيق بين طرفى المعادلة التى هى محور عملنا فى هذا الكتاب .

يبقى من القصيدة بعد ذلك وصف الطعام والشراب فى هذه الليلة ، وامتداح صاحب السراى ، وليس فى هذه الأبيات الباقية إلا إرضاء النغم والمعنى معاً ، وأنا أقول المعنى ولا أقول الفكر لأنى لا أجد - كما ذكرت - فكراً عميقاً فى هذا الحيز النغمى القصير للأبيات ، وهذا هو ما يؤكد نظرية التعادل بين النغم والفكر ، حيث لا يقل أحدهما عن الآخر وزناً ولا قيمة ، وها نحن نرى المدى النغمى القصير فى هذه القصيدة لا يحتمل إلا هذه الومضات السريعة من الفكر بالمقارنة لما رأيناه فى القصيدة لنلمس بأنفسنا هذا الجانب :

الخوان دائرة　　الملا لها قطب
والطعام حاضرة　　والمزيد منتهبُ
حاضر لدى طلب　　حاضر ولاطلب
بارد ومن عجب　　يشتهى ويطلب
والمدام أكؤسها　　ما تغيض والعلب
وهى بيننا سلب　　والنهى لها سلب

ياعـــزيز دام لـنا　　روض عزك الأشب
أنتم الظـــلال لنا　　والمنازل الخصـــب
لو مدحتكم زمنى　　لم أقم بما يجـــب

ونحن بلاشك نلمس الدورة الدلالية فى الانتهاب العائد الى الطعام ، وعـدم الطلب والطلب ، وبين العلب و المدام ،وبين استلاب النهـى واسـتلاب الخمـر وبـين العز والعزيز والمنازل الخصب والظلال .. فلا يزال عمل الشاعر قائماً على توظيـف ألوان البلاغة فى إحداث الدورة الدلالية واختيار اللفظ الذى يحقق تطابق الدورتـين النغمية والدلالية حتى فى هذه الأبيات أو الإيقاعات السريعة لحركة الفكر .

والآن :

أرجو ان يكون قد امكننا أن نبرهن على أن العمل الشعرى إنما هو ميزان تتعادل فيه كفتا النغم والفكر بحيث لايطغى أحدهما على الآخر بل بحيث يبدوان فى تكافؤهما وكأنهما كل واحد من خلال الاعمال الشعرية الاربعة التى قمنا بالرحلة عبرها ؟

كان التناظر الدلالى كما ذكرت فى الكتاب الخاص به قد استوعب البلاغة القديمة ، ثم جاءت فكرة الراحة التوافقية فى القصيدة العربية فاستوعبت التناظر الدلالى ، والآن أرى معادلة الفكر والنغم تستوعب بدورها الحركة التوافقية النغمية والدلالية وتستخدمها أداة لقياس نجاح الشاعر فى معادلته بين الفكر والنغم فى الكلمة الواحدة وربما احيانا فى اختياره للحرف الواحد كما راينا فى قصيدة مالك بن الريب وغيرهما .

وارجو ان يكون قد امكننا ايضا درس دقائق العمل الشعرى فى ضوء منهج قائم على نفس الاسس الذى يقوم عليها البناء الشعرى من جهة ، والعمل الفنى الدقيق الذى يقوم به الشاعر لتحقيق هذا البناء على أعلى درجة ممكنه من الإتقان ممثلا فى معادلة الفكر والنغم فى جهة اخرى .

هذا ما أتمنى ان يكون قد تحقق بدرجة مقبولة باذن الله

المراجع

١- أحمد شوقى : الشوقيات :

بيروت دار الكتاب العربى ، د.ت .

٢- الطغرائى : لاميه العجم .

جمع محمود الجزائرى ، القاهرة مطبعة الحجر الحميد ، ١٢٧٤ هـ

٣- المتنبى : ديوان المتنبى .

بيروت دار صادر ، د. ت .

الفهرس

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة ت ٥٨١٧٥٥٠